

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**NATÁLIA AYO SCHMIEDECKE**

**“NUESTRA MEJOR CONTRIBUCIÓN LA HACEMOS CANTANDO”:  
A NOVA CANÇÃO CHILENA E A “QUESTÃO CULTURAL”  
NO CHILE DA UNIDADE POPULAR**

**FRANCA**

**2017**

**NATÁLIA AYO SCHMIEDECKE**

**“NUESTRA MEJOR CONTRIBUCIÓN LA HACEMOS CANTANDO”:  
A NOVA CANÇÃO CHILENA E A “QUESTÃO CULTURAL”  
NO CHILE DA UNIDADE POPULAR**

**Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do título de Doutora em História. Área de Concentração: História e Cultura Social.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tânia da Costa Garcia**

**FRANCA**

**2017**

Schmiedecke, Natália Ayo.

“Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”: a Nova Canção Chilena e a “questão cultural” no Chile da Unidade Popular / Natália Ayo Schmiedecke. – Franca : [s.n.], 2017.

270 f.

Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientadora: Tânia da Costa Garcia

1. Musica popular. 2. Identidade social. 3. Intelectuais.

I. Título.

CDD –983.0646

**NATÁLIA AYO SCHMIEDECKE**

**“NUESTRA MEJOR CONTRIBUCIÓN LA HACEMOS CANTANDO”:  
A NOVA CANÇÃO CHILENA E A “QUESTÃO CULTURAL”  
NO CHILE DA UNIDADE POPULAR**

**Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Doutora em História. Área de Concentração: História e Cultura Social.**

**BANCA EXAMINADORA**

**Presidente:** \_\_\_\_\_

**Dr<sup>a</sup>. Tânia da Costa Garcia, UNESP**

**1º Examinador:** \_\_\_\_\_

**Dr. Alfonso Padilla Silva, Universidade de Helsinki**

**2º Examinador:** \_\_\_\_\_

**Dr<sup>a</sup>. Maria Helena Rolim Capelato, USP**

**3º Examinador:** \_\_\_\_\_

**Dr<sup>a</sup>. Mariana Martins Villaça, UNIFESP**

**4º Examinador:** \_\_\_\_\_

**Dr. Marcos Sorrilha Pinheiro, UNESP**

**Franca, 26 de maio de 2017.**

*À memória dos amigos Sandra Vilela Resende  
e Luis Frederico Lopes dos Santos,  
com amor, gratidão e saudades.*

## AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa não poderia ter sido realizada sem o apoio de diversas pessoas e instituições. Assim, agradeço:

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelas bolsas de Doutorado concedidas, respectivamente, nos períodos de 01/04/2013 a 30/04/2014 e 01/05/2014 a 12/04/2016 (processo nº 2014/04406-4). Também agradeço à FAPESP pela Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (processo nº 2015/08304-4).

À minha orientadora, professora Tânia da Costa Garcia, por acreditar no meu trabalho e sempre me incentivar a levar adiante meus projetos acadêmicos. Obrigada pelos generosos ensinamentos, pela compreensão em momentos difíceis e por me estimular a dar o meu melhor. Espero que nossa parceria tenha vida longa!

Ao professor Alfonso Padilla, que foi meu supervisor durante o estágio de pesquisa realizado na Universidade de Helsinki entre setembro de 2015 e janeiro de 2016. Obrigada por integrar-me ao seu grupo de pesquisa, disponibilizar-se a discutir meu projeto em diferentes ocasiões, emprestar-me materiais e conceder-me valiosas entrevistas.

A Rodrigo Sandoval Díaz, coordenador do Archivo de Música Popular Chilena (AMPUC); e aos funcionários da Fundação Víctor Jara, da Biblioteca Nacional do Chile e da Biblioteca do Congresso Nacional do Chile, que tanto me ajudaram nas viagens de pesquisa a Santiago.

Aos professores Alberto Aggio e Mariana Martins Villaça pelas sugestões apresentadas durante o Exame Geral de Qualificação; e aos professores Alfonso Padilla, Maria Helena Rolim Capelato, Mariana Martins Villaça e Marcos Sorrilha Pinheiro por aceitarem o convite para comporem a banca de defesa da tese. No caso do professor Sorrilha, agradeço também por ter comparecido às minhas bancas do Mestrado e por ter me estimulado a desenvolver a problemática dos músicos enquanto intelectuais.

A Mariana Oliveira Arantes, por tantos momentos, conversas e projetos de distinta natureza que foram essenciais para meu amadurecimento pessoal e profissional. Obrigada por ter cruzado o meu caminho, por me ajudar sempre e por tornar as atividades acadêmicas muito mais prazerosas.

A Eileen Karmy Bolton e Martín Farías Zúñiga por compartilharem comigo diversas informações e materiais que foram fundamentais no desenvolvimento da pesquisa. Com vocês, aprendi muito sobre o Chile (e os chilenismos), a Unidade Popular e até mesmo a Escócia!

Aos amigos Rafael Rodrigues Cavalcante e Andrea Wozniak-Giménez, por todas as nossas conversas sobre a Nova Canção Chilena, pelas trocas de material que realizamos e pela companhia em aulas, congressos e reuniões.

Aos pesquisadores do Laboratório de Estudos de História das Américas e do Grupo História e Música do CNPQ, com os quais pude realizar importantes trocas que contribuíram para ampliar meus horizontes. No caso do LEHA, agradeço também pela oportunidade de apresentar e discutir minhas pesquisas de Mestrado e Doutorado com grandes especialistas. Dentre eles, agradeço especialmente a Caio de Souza Gomes por seus comentários sempre pertinentes e por me ajudar a obter alguns documentos.

Aos historiadores Sérgio Gonçalves, Helena Papa, Felipe Narita e Gilmara Franco, com quem trabalhei por mais de um ano na revista *História e Cultura*. Aprendi muito com vocês, não somente sobre o processo editorial, mas principalmente sobre trabalho em equipe.

A Maíra Guimarães Paschoal, pela ajuda com a formatação da tese e por nossos onze anos de amizade.

Saindo do âmbito acadêmico, agradeço também a todas as pessoas que estiveram ao meu lado nos quatro longos anos do Doutorado, apoiando-me de perto e de longe: meus pais, Silvia Helena Ayo e Winston Gomes Schmiedecke; minhas irmãs, Cibele e Letícia Ayo Schmiedecke; meus avós Irene e José Ayo; minha tia-avó Carolina Schmiedecke; meus tios,

padrinhos e cunhados; meus sogros, Benedita Fontanesi e José Carlos Kling; meus amigos Sandra Vilela Resente (*in memoriam*), Luis Frederico Lopes dos Santos (*in memoriam*), Rafael Gironi Dias, Gabriela Assis Mesquita, Juliana Freitas Alvim, Bruna Gonçalves Borrego, Frederico Theotônio, Lívia Rodrigues de Castro, Alexandre Isaac Siqueira, Vanesa Garbero, Saana Raittila; todo o pessoal da História 06; meu companheiro de congressos José Antonio Ferreira da Silva Júnior; dentre muitos outros nomes queridos. Não tenho como escrever aqui o que cada um fez por mim, mas saibam que todo esse processo teria sido muito mais difícil sem vocês.

E um agradecimento especial àquele que está comigo todos os dias, me dando amor e segurança. Obrigada, Guga, por me ajudar com a pesquisa e com a tese, por me acompanhar em várias viagens e por me fazer manter a calma e o foco quando mais precisei. E obrigada por tudo o que construímos e pelo que ainda vamos construir juntos.



*“Hoje nosso olhar escureceu; já não vê nosso futuro, tendo construído um presente feito de abstração, não-sentido e silêncio. Agora nós precisamos aprender a julgar uma sociedade por seus ruídos, por sua arte e por suas festas mais do que por suas estatísticas. Ao escutar os ruídos, poderemos compreender melhor para onde a loucura dos homens e de seus cálculos está nos arrastando, e que esperanças são ainda possíveis.”*

(Jacques Attali)

SCHMIEDECKE, Natália. “*Nuestra mejor contribución la hacemos cantando*”: a Nova Canção Chilena e a “questão cultural” no Chile da Unidade Popular. 2017. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.

## RESUMO

A vitória de Salvador Allende – candidato pela Unidade Popular (UP) – nas eleições presidenciais chilenas de 1970 trouxe consigo o imperativo de construir uma “nova cultura” e um “homem novo”, objetivo que gerou intensos debates no meio intelectual. Tendo no horizonte a perspectiva de influir na formulação de políticas culturais oficiais, diversos cientistas sociais, escritores, artistas e militantes dos partidos integrantes da UP procuraram postular suas bases, revelando posições heterogêneas e inclusive contraditórias nas discussões sobre o papel que deveriam assumir os “trabalhadores da cultura” na *Via chilena ao socialismo*. Centrando-se no debate cultural travado no interior da esquerda, a presente tese busca mapeá-lo de modo a situar os discursos e a produção artística ligada ao movimento da Nova Canção Chilena (NCCh), a fim de demonstrar que, no contexto estudado, os músicos foram parte da intelectualidade engajada. A análise realizada se pautou principalmente na imprensa governista e nos discos lançados entre 1970 e 1973, verificando como as principais tendências observadas no debate cultural se manifestaram no movimento; até que ponto os posicionamentos defendidos pelos músicos estiveram afinados com os propósitos governamentais; e se eles de fato chegaram a influenciar as políticas culturais debatidas e levadas a cabo pela UP entre 1970 e 1973. Buscamos, a partir daí, compreender quais elementos contribuíram para a identificação da NCCh com os novos valores propostos pelos dirigentes políticos, permitindo que o movimento se consagrasse nacional e internacionalmente como o principal referente cultural da esquerda chilena.

**Palavras-chave:** Unidade Popular. Nova Canção Chilena. Engajamento. Intelectuais.

## ABSTRACT

The victory of Salvador Allende – Popular Unity’s (UP) candidate – in the 1970 Chilean presidential elections brought the imperative of constructing a “new culture” and a “new man”, generating intense debates in the intellectual environment. With the prospect of influencing the formulation of official cultural policies, several social scientists, writers, artists and activists of the UP member parties sought to postulate their bases, revealing heterogeneous and even contradictory positions in the discussions about the role that the “workers of culture” should play on the *Chilean way to socialism*. Focusing on the cultural debate within the left, the present thesis seeks to map it in order to situate the discourses and the artistic production linked to the Chilean New Song movement (NCCh), in order to demonstrate that, in the context studied, the musicians were part of the committed intelligentsia. The analysis was based mainly on the government-friendly press and the discs released between 1970 and 1973, verifying how the main trends observed in the cultural debate were manifested in the movement; the extent to which the positions defended by the musicians have been in tune with governmental purposes; and if they have in fact influenced the cultural policies debated and pursued by the UP between 1970 and 1973. From that, we sought to understand what elements contributed to the identification of the NCCh with the new values proposed by the political leaders, allowing the movement to be nationally and internationally consecrated as the main cultural reference of the Chilean left.

**Key words:** Popular Unity. Chilean New Song. Commitment. Intellectuals.

## LISTA DE IMAGENS

<b>IMAGEM 1:</b> capa de <i>Ritmo de la Juventud</i> (n. 319, 12 out. 1971).....	<b>58</b>
<b>IMAGEM 2:</b> capa de <i>Ritmo de la Juventud</i> (n. 292, abr. 1971).....	<b>58</b>
<b>IMAGEM 3:</b> capa de <i>Ritmo de la Juventud</i> (n. 61, 1º nov. 1966).....	<b>62</b>
<b>IMAGEM 4:</b> capa de <i>Onda</i> (n. 35, 5 jan. 1973).....	<b>62</b>
<b>IMAGEM 5:</b> capa de <i>Onda</i> (edição não identificada).....	<b>62</b>
<b>IMAGEM 6:</b> índice de <i>Onda</i> (n. 37, 2 fev. 1972).....	<b>68</b>
<b>IMAGEM 7:</b> capa de <i>Ramona</i> (edição não identificada).....	<b>74</b>
<b>IMAGEM 8:</b> capa de <i>Ramona</i> (edição não identificada).....	<b>74</b>
<b>IMAGEM 9:</b> Anúncio “Otros 20 discos” ( <i>Ramona</i> , n. 19, 7 mar. 1972, p. 15).....	<b>78</b>
<b>IMAGEM 10:</b> Propaganda da DICAP. ( <i>Ramona</i> , n. 79, 1º maio 1973, contracapa interna).....	<b>84</b>
<b>IMAGEM 11:</b> Página do encarte do LP <i>29 de Junio de 1973: El pueblo unido jamás será vencido</i> (Vários artistas, IRT, 1973).....	<b>93</b>
<b>IMAGEM 12:</b> Capa do LP <i>29 de Junio de 1973</i> .....	<b>93</b>
<b>IMAGEM 13:</b> Página do encarte do LP <i>29 de Junio de 1973</i> .....	<b>93</b>
<b>IMAGEM 14:</b> Capa da revista <i>La Quinta Rueda</i> (n. 1, out. 1973).....	<b>102</b>
<b>IMAGEM 15:</b> Capa da revista <i>La Quinta Rueda</i> (n. 7, jun. 1973).....	<b>102</b>
<b>IMAGEM 16:</b> Capa da revista <i>La Quinta Rueda</i> (n. 9, ago. 1973).....	<b>143</b>
<b>IMAGEM 17:</b> Contracapa do LP <i>Canto al programa</i> (Inti-Illimani, DICAP, 1970).....	<b>153</b>
<b>IMAGEM 18:</b> Capa do LP <i>Música Andina</i> (Illapu, DICAP, 1972).....	<b>169</b>
<b>IMAGEM 19:</b> Capa do LP <i>Inti-Illimani</i> (Inti-Illimani, Jota Jota, 1969).....	<b>169</b>
<b>IMAGEM 20:</b> Víctor Jara descarregando açúcar durante o Paro de Octubre.....	<b>187</b>
<b>IMAGEM 21:</b> Anúncio convocando para um ato em apoio aos candidatos do PC às eleições parlamentares de março de 1973 ( <i>El Siglo</i> , 21 jan. 1973, p. 13).....	<b>188</b>

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
<b>CAPÍTULO 1 O LUGAR DA CULTURA NO GOVERNO DA UNIDADE POPULAR.....</b>	<b>30</b>
1.1 O programa de governo.....	30
1.2 Políticas para a cultura: instituições e realizações.....	35
1.3 As ações no campo musical: primazia da Nova Canção Chilena?.....	48
<b>CAPÍTULO 2 NOVA CANÇÃO CHILENA E MÍDIA GOVERNISTA.....</b>	<b>57</b>
2.1 <i>Onda</i> e <i>Ramona</i> na disputa pelo público jovem.....	57
2.2 “Disco é cultura”: DICAP e IRT.....	80
<b>CAPÍTULO 3 “A DURA LUTA IDEOLÓGICA”: A “QUESTÃO CULTURAL” EM DEBATE.....</b>	<b>96</b>
3.1 “O que há e o que falta”: demandas por parte da intelectualidade.....	96
3.2 Debates teóricos sobre a “questão cultural”.....	110
3.3 O debate cultural em <i>La Quinta Rueda</i> .....	133
<b>CAPÍTULO 4 “EL COMPROMISO HECHO CANCIÓN”: OS TEMAS DO DEBATE CULTURAL NA NOVA CANÇÃO CHILENA.....</b>	<b>145</b>
4.1 Nova Canção Chilena e engajamento.....	145
4.2 A canção panfletária: um aporte ao <i>processo</i> ?.....	150
4.3 Por uma cultura nacional e popular: interpretações.....	166
4.4 As “heranças culturais burguesas”.....	192
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA CANÇÃO VALE MAIS QUE DEZ DISCURSOS?.....</b>	<b>216</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>222</b>
Fontes.....	222

<b>Bibliografia.....</b>	<b>235</b>
<b>Websites.....</b>	<b>248</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>249</b>
<b>1. Letras publicadas na revista <i>Onda</i> (1971-1973).....</b>	<b>250</b>
<b>2. Pôsteres publicados na revista <i>Ramona</i> (1972-1973).....</b>	<b>253</b>
<b>3. Letras e cifras publicadas na revista <i>Ramona</i> (1971-1973).....</b>	<b>255</b>
<b>4. Catálogo da gravadora DICAP – LPs (1968-1973).....</b>	<b>257</b>
<b>5. Gravadoras correspondentes aos LPs gravados por músicos da NCCh.....</b>	<b>260</b>
<b>6. Principais temas do debate cultural no contexto da UP.....</b>	<b>262</b>
<b>7. Redes de sociabilidade da Nova Canção Chilena (esboço).....</b>	<b>263</b>
<b>8. Discos e canções da NCCh que constam nos <i>rankings</i> de popularidade.....</b>	<b>269</b>

## INTRODUÇÃO

A epígrafe escolhida para esta tese foi retirada do livro *Bruits* (ruídos), no qual o economista Jacques Attali argumenta sobre a necessidade de se “escutar o mundo”, contemplando uma dimensão do acontecer social relegada por muito tempo ao segundo plano pelas ciências humanas. O autor defende que a música possui uma vocação antecipatória, isto é, “Ela torna audível o novo mundo que vai gradualmente se tornando visível”<sup>1</sup>. Embora vejamos com ceticismo a sugestão de um tal poder profético, compartilhamos da ideia de que determinadas transformações se processam inicialmente na esfera cultural para depois atingirem o (ou serem percebidas no) âmbito político. Em alguns casos, existe um projeto deliberado no meio artístico de intervir nos rumos da sociedade, “antecipando” um futuro desejado. Como lembra o musicólogo Thomas Turino, as artes se movem entre os campos do real e do possível; constituem um “domínio onde o impossível ou inexistente ou ideal é imaginado e feito possível”<sup>2</sup>.

Os “mil dias” de governo da Unidade Popular (UP) (1970-1973) são emblemáticos nesse sentido: engajados no projeto de fazer a revolução no Chile por uma via original, muitos artistas procuraram contribuir com a construção de uma “nova cultura” e um “homem novo”. Parece haver consenso na bibliografia quanto ao fato de o período ter constituído “uma das épocas de maior debate e produção cultural”<sup>3</sup>, no qual a cultura “cumpriu um papel importante e decisivo – como projeto – no processo revolucionário”<sup>4</sup>, mas ainda são poucos os estudos que se debruçam sobre esta dimensão da *experiência chilena*<sup>5</sup>.

Em um estudo publicado em 2004, os historiadores Mario Garcés e Sebastián Leiva constataram que a historiografia se deteve por muito tempo em explicar as causas do

---

<sup>1</sup> ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. p. 11. Salvo indicação contrária, todas as traduções de textos em outros idiomas são de nossa autoria.

<sup>2</sup> TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2008. p. 18.

<sup>3</sup> BERRÍOS, María. Presentación del tema “Cultura”. In: BAÑO, Rodrigo (Ed.). *La Unidad Popular treinta años después*. Santiago: LOM, 2003. p. 240.

<sup>4</sup> BOWEN SILVA, Martín. Construyendo nuevas patrias: El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. In: BOWEN SILVA, Martín et. al. *Seminario Simon Collier 2006*. Santiago: Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. p. 9.

<sup>5</sup> Intitulado *Via chilena ao socialismo*, o programa de governo da Unidade Popular se propôs a instaurar o socialismo no país pela via eleitoral, respeitando as instituições democráticas. Seus três anos de governo, liderados por Salvador Allende, ficaram conhecidos na época como o *processo chileno* e posteriormente como a *experiência chilena*.

“fracasso” do governo da UP, debruçando-se sobre os atores políticos formais. Tais estudos tenderam a explicar a crise de 1973 a partir da atuação dos partidos políticos, atribuindo a “culpa” à falta de unidade da esquerda, à incapacidade de governo da UP, à ilegalidade das manobras da direita ou ao fracasso do centro político para desempenhar um papel moderador. Assim, “a maior parte das explicações giram em torno de um mesmo campo: as tensões, opções ou omissões geradas na superestrutura ideológica e de representação política”<sup>6</sup>.

Este quadro começou a mudar no contexto do trigésimo aniversário do golpe militar (2003), quando vários novos trabalhos sobre a UP foram publicados, destacando-se as coletâneas *La Unidad Popular treinta años después* (2003), editada por Rodrigo Baño, e *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular* (2005), organizada por Julio Pinto Vallejos.<sup>7</sup> Podemos notar em ambos uma ampliação temática: enquanto o primeiro abrange seções relativas aos campos político, econômico, social e cultural, o segundo adiciona a esta lista questões de ordem religiosa e militar. Nos anos seguintes, os enfoques foram se diversificando, como demonstram o novo livro editado por Pinto Vallejos no quadragésimo aniversário do fim do governo, intitulado *Fiesta y drama: nuevas historias de la Unidad Popular* (2014); a coleção de livros “Memoria a 40 años” (2013), coordenada por Pedro Milos; e a mesa-redonda “New Histories of the Popular Unity in Chile”, que teve lugar no

---

<sup>6</sup> GARCÉS, Mario; LEIVA, Sebastián. Perspectivas de análisis de la Unidad Popular: Opciones y omisiones. Santiago: Universidad ARCIS, out. 2004. [Informe de avance]. Disponível em: <[www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/leivas/leivas0006.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/leivas/leivas0006.pdf)>. Acesso em: 21 mar. 2017. p. 2. Sobre o assunto, ver também: GARRIDO, Luis. Historiografía sobre la Unidad Popular: La Unidad Popular y las constricciones del sistema-mundo capitalista. *Izquierdas*, Santiago, n. 15, p. 104-124, abr. 2013. Disponível em: <<http://izquierdas.cl/images/pdf/2013/04/Texto-sobre-la-Unidad-Popular-y-el-sistema-mundo-capitalista.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

<sup>7</sup> BAÑO, Rodrigo (Ed.). *La Unidad Popular treinta años después*. Santiago: LOM, 2003; PINTO VALLEJOS, Julio (Coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005. Outros livros importantes produzidos naquele contexto foram: ROLLE, Claudio (Org.). *1973: la vida cotidiana de un año crucial*. Santiago: Planeta, 2003; GAUDICHAUD, Frank. *Poder Popular y Cordones Industriales. Testimonios sobre el movimiento popular urbano, 1970-1973*. Santiago: LOM, 2004; WINN, Peter. *Tejedores de la revolución. Los trabajadores de Yarur y la vía chilena al socialismo*. Santiago: LOM, 2004; ZAPATA, Francisco (Coord.). *Frágiles Suturas. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende*. Santiago: Fondo de Cultura Económica; Cidade do México: COLMEX, 2006.



XXXIV Congresso Internacional da Associação de Estudos Latino-Americanos (LASA), em 2016.<sup>8</sup>

Apesar dos avanços significativos, os estudos voltados a examinar o lugar assumido pela cultura no projeto da *Via chilena ao socialismo* permanecem escassos. Até onde pudemos verificar, a produção dedicada à temática se restringe a alguns artigos acadêmicos, capítulos de livros e dissertações de Mestrado, não havendo pesquisas de maior fôlego. Parte desses trabalhos se dedica a examinar as concepções que embasavam os discursos da esquerda sobre a “questão cultural”<sup>9</sup>, identificando determinadas tendências no debate político e intelectual.<sup>10</sup> Outros se centram nas políticas culturais governamentais, destacando sua atuação no campo

---

<sup>8</sup> PINTO VALLEJOS, Julio (Ed.). *Fiesta y drama: Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2014; MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1970*. El país en que triunfa Salvador Allende. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013a. (Coleção “Memoria a 40 años”); MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1971*. El primer año de gobierno de la Unidad Popular. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013b. (Coleção “Memoria a 40 años”); MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1972*. Desde ‘el arrayán’ hasta el ‘paro de octubre’. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013c. (Coleção “Memoria a 40 años”); MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1973*. Los meses previos al golpe de Estado. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013d. (Coleção “Memoria a 40 años”). A mesa 420 – “New Histories of the Popular Unity in Chile” – foi realizada em 28 de maio de 2016 e contou com a participação de historiadores de diferentes nacionalidades.

<sup>9</sup> No contexto da esquerda marxista, a expressão “questão cultural” remete ao tema do lugar da cultura no processo revolucionário. Como explica o historiador Marcos Napolitano, já em 1905 Vladimir I. U. Lênin formulou uma das primeiras reflexões sobre a “questão cultural”, no artigo intitulado “A organização do partido e a literatura de partido”. No conjunto de textos publicados pelo dirigente russo nos anos seguintes, está presente a concepção de que a “revolução cultural” aconteceria em função da revolução política. Suas posições a respeito da produção artística são caracterizadas pela defesa do controle de conteúdo e da inserção do artista nos quadros partidários; pela priorização da busca de comunicação com o público; e pela preferência dada ao cânone realista, acadêmico e humanista do século XIX. Dentre as outras perspectivas teóricas desenvolvidas no contexto da Revolução Russa, destacam-se o “proletkult” (cultura proletária) e o “realismo socialista” (adotado oficialmente na URSS em 1934). Durante os anos 1920 e 1930, houve um debate mais ou menos direto sobre a “questão cultural” protagonizado por Georg Lukács, Theodor Adorno, Walter Benjamin e Bertolt Brecht, tendo como mote a “estética marxista”. Como resume Napolitano, três eram os principais pontos da polêmica: “1) a relação entre tradição e vanguardas na arte engajada e nos processos revolucionários; 2) o estatuto do artista como criador individual e subjetivo ou produtor coletivista e objetivo; 3) a melhor articulação entre ‘forma’ e ‘conteúdo’ na obra de arte, visando a formação da consciência crítica do fruidor”. Paralelamente, o comunista italiano Antonio Gramsci desenvolveu importantes conceitos como são os de “intelectual orgânico”, “nacional-popular” e “hegemonia”, chamando atenção para a importância da dimensão cultural na luta socialista. (NAPOLITANO, Marcos. A Relação entre Arte e Política: uma Introdução Teórico-Metodológica. *Temáticas*, Campinas, n. 37/38, jan./dez. 2011. p. 30-52). A temática perdurou nas décadas seguintes, como demonstra a produção acadêmica ligada à Nova Esquerda (*New Left*) – em especial, os trabalhos de Raymond Williams e E. P. Thompson – e segue dividindo opiniões no interior da esquerda. No terceiro capítulo da tese, abordaremos o debate em torno da “questão cultural” no contexto da UP.

<sup>10</sup> BERRÍOS, 2003, p. 229-240; CANTO NOVOA, Nadinne. *Cultura y Hegemonia*. Notas sobre la construcción del ‘Hombre Nuevo’ en la Unidad Popular. 2010. Tesis (Licenciatura en Artes, mención Teoría y Historia del Arte) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago; GONZÁLEZ QUIROZ, Germán. *Arte y cultura en la vía chilena al socialismo*. El discurso cultural y la producción artística en el gobierno de la Unidad Popular. 1989. Tesis – Departamento de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

educacional e editorial.<sup>11</sup> Um último grupo de autores enfoca a produção cultural do período, examinando como diferentes expressões artísticas e meios de comunicação buscaram contribuir com o *processo*. E enquanto alguns adotam uma abordagem mais panorâmica<sup>12</sup>, outros se voltam a temas específicos, elegendo como objeto, por exemplo, um livro, um movimento artístico, as emissoras televisivas, a imprensa (ou alguma revista em particular) etc.<sup>13</sup>

No que se refere ao movimento da Nova Canção Chilena (NCCCh), muito foi escrito sobre o apoio dado pelos músicos ao governo. Mas, apesar de frequentemente afirmarem que tais artistas compartilhavam do imaginário do “homem novo” e da “nova cultura”, os trabalhos sobre a NCCCh tenderam a analisá-lo de forma desconectada dos diferentes projetos, políticas e discussões que marcaram o campo cultural do período. Há, porém, algumas importantes exceções. Já em 1986, a historiadora Jan Fairley chamou atenção para os vínculos observados entre o movimento e a política cultural do Partido Comunista do Chile (PC), ao qual muitos de seus expoentes eram filiados.<sup>14</sup> Posteriormente, os historiadores Cesar Alborno e Martín Bowen<sup>15</sup> incluíram em seus respectivos trabalhos sobre a cultura no governo da UP diversos exemplos de canções, discos e outras produções de músicos da

---

<sup>11</sup> SUBERCASEAUX, Bernardo. El estado como agente editorial. In: BAÑO, Rodrigo (Ed.). *La Unidad Popular treinta años después*. Santiago: LOM, 2003. p. 269-287; BERGOT, Solene. Quimantú Une maison d'édition d'État durant l'Unité Populaire chilienne (1970-1973). *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, Paris, n. 21, printemps 2005. Disponível em: <<https://www.univ-paris1.fr/autres-structures-de-recherche/ipr/les-revues/bulletin/tous-les-bulletins/bulletin-n-21-chantiers-2005/solene-bergot-quimantu/>>. Acesso em: 6 abr. 2017. Não paginado; OSANDÓN MILLAVIL, Luis; GONZÁLEZ CALDERÓN, Fabián. La educación de masas durante la Unidad Popular: una nueva escuela para toda la comunidad. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Ed.). *Fiesta y drama: Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2014. p. 109-142; entre outros.

<sup>12</sup> ALBORNOZ, César. La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005. p. 147-176; BOWEN SILVA, 2006, p. 9-42.

<sup>13</sup> São exemplos: DOONER, Patricio. *Periodismo y política: la prensa política en Chile 1970-1973*. Santiago: Editorial Andante, 1989; BERNEDO, Patricio. La prensa escrita durante la Unidad Popular y la destrucción del régimen democrático. In: ROLLE, Claudio (Org.). *1973: la vida cotidiana de un año crucial*. Santiago: Planeta, 2003. p. 59-95; BIANCHI, Soledad. *La Quinta Rueda y PEC: Dos miradas a la cultura*. In: SOSNOWSKI, Saúl (Ed.). *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza, 1999. p. 469-478; ALBORNOZ, César. La experiencia televisiva en el tiempo de la Unidad Popular. *La caldera del diablo*. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Ed.). *Fiesta y drama: Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2014. p. 143-172; DALMÁS, Carine. *Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo; QUEZADA SOTOMAYOR, Marco Antonio. *Novela y revolución en la Unidad Popular: el caso de Moros en la costa de Ariel Dorfman*. 2011. Tesis (Magíster en Literatura), Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago.

<sup>14</sup> FAIRLEY, Jan. *La Nueva Canción Chilena 1966-1976*. 1977. Tese (Bachelor of Philosophy in Latin American Studies) – Linacre College, Oxford University, Oxford.

<sup>15</sup> ALBORNOZ, 2005; BOWEN SILVA, 2006.

NCCh, ao passo que Javier Rodríguez centrou sua pesquisa de Mestrado especificamente nas relações estabelecidas entre “música popular e imaginário do homem novo durante a Unidade Popular no Chile”<sup>16</sup>. Outros pesquisadores também tangenciaram o tema de alguma maneira, como é o caso de Sílvia Simões, que dedicou uma parte de sua dissertação a examinar o Long Play (LP) *La población* (1972), de Víctor Jara, argumentando que ele buscou constituir uma “solução [...] tanto para a prática do poder popular no projeto chileno quanto para o aspecto formal da arte nesse processo”<sup>17</sup>.

Dialogando com tais estudos, nossa pesquisa se propôs inicialmente a analisar como o tema da “nova cultura” repercutiu na NCCh. Mas se o projeto original estabelecia que a análise do cenário cultural fosse realizada na medida em que pudesse servir ao objetivo central de melhor compreender os discursos e obras de músicos ligados ao movimento, a escassez de trabalhos que pudessem oferecer um panorama satisfatório nos levou a examinar de maneira mais detalhada as políticas culturais governamentais e o debate intelectual travado no interior da esquerda. Assim, nosso foco acabou sendo deslocado para os diferentes posicionamentos acerca da “questão cultural” no contexto da UP, que mapeamos de modo a situar os discursos e a produção da NCCh.

Nossos estudos sobre o movimento tiveram início em 2009, quando desenvolvemos o projeto de Iniciação Científica intitulado *Povo e folclore: bandeiras da Nova Canção Chilena na música de Víctor Jara (1966-1973)*. Entre 2011 e 2013, estendemos a análise para os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, na pesquisa de Mestrado que resultou no livro “*Não há revolução sem canções*”: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973.<sup>18</sup> Em ambos trabalhos, bem como em diversos outros textos acadêmicos que publicamos, nosso enfoque recaiu sobre o discurso engajado dos músicos. Mantendo esta perspectiva, o projeto de Doutorado que iniciamos em 2013 objetivou, por um lado, abranger o movimento como

---

<sup>16</sup> RODRÍGUEZ AEDO, Javier. *La madre del hombre nuevo se llama revolución: Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile*. 2011. Tesis (Magíster en Artes, mención Musicología), Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago. A versão consultada deste trabalho, que nos foi disponibilizada pelo próprio autor, não está paginada.

<sup>17</sup> SIMÕES, Sílvia S. *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. p. 163.

<sup>18</sup> SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “*Não há revolução sem canções*”: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo: Alameda, 2015.

um todo, sem se centrar em figuras específicas; e, por outro, extrapolar o campo musical, estabelecendo relações com o universo mais amplo da esquerda chilena.

As questões centrais que orientaram nossa pesquisa foram: como a busca por contribuir com o *processo* no campo cultural aparece representada na NCCh? De que modo os posicionamentos defendidos pelos músicos dialogavam com as principais tendências do debate cultural da época? Como essas concepções aparecem em seus discursos e em sua produção artística? Houve espaço para os músicos opinarem nas políticas culturais que estavam sendo gestadas e implementadas? Eles foram diretamente beneficiados pela ascensão da esquerda ao poder? Nesse sentido, quais foram as relações de fato estabelecidas entre o movimento e o governo da UP?

Trabalhamos com a hipótese de que, no contexto estudado, os músicos da NCCh foram parte integrante da intelectualidade engajada no projeto da *Via chilena ao socialismo*. Assim, participaram ativamente da discussão e proposição de caminhos para integrar a cultura no processo revolucionário, desempenhando um importante papel político e cultural. Se em um primeiro momento este argumento pode parecer banal, ele ganha novos contornos ao levar-se em conta que os termos “músico” e “intelectual” aparecem constantemente diferenciados na bibliografia. Além disso, como indicamos anteriormente, apenas uma pequena parte dos trabalhos que se centram na dimensão cultural da *experiência chilena* contemplam expressões artísticas, em geral, e a NCCh, em particular.

Conforme observou o historiador Marcos Napolitano, o termo “arte engajada” “causa muita confusão conceitual e suscita juízos de valor *a priori*, contra ou a favor” e “O próprio estatuto de ‘artista engajado’ (em última instância, de ‘intelectual engajado’) tem sido objeto de muita discussão, não apenas acadêmica, mas também política”<sup>19</sup>. No âmbito acadêmico, observa-se a predominância da tradição francesa nos debates sobre o tema. Fortemente influenciada pelas proposições do filósofo Jean-Paul Sartre<sup>20</sup> – que desenvolveu sua concepção de *engajamento* a partir e para a Literatura, especificamente, recusando o interesse e a viabilidade de aplicá-la às outras artes –, a escola francesa “tende a plasmar o conceito moderno de ‘intelectual’ à própria ideia de engajamento, à medida que o intelectual é definido

<sup>19</sup> NAPOLITANO, 2011, p. 27.

<sup>20</sup> Em *Que é a literatura?* (São Paulo: Ática, 2004), Sartre estabelece uma distinção entre a Literatura e as outras artes, postulando que “uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras. As notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior” (p. 10). O escritor, ao contrário, poderia fazer uso da linguagem para “dirigir o leitor” e conscientizá-lo.

como aquele que coloca sua palavra ‘litéro-jornalística’ a serviço de causas humanistas, republicanas e progressistas”<sup>21</sup>.

A ênfase na palavra escrita como instrumento característico de intervenção ou identidade intelectual tem sido relativizada por um número crescente de trabalhos dedicados a examinar as relações estabelecidas entre movimentos artísticos e regimes políticos. No caso dos anos 1960 e 1970 latino-americanos, tal deslocamento se mostra especialmente importante, já que com as

[...] mudanças estruturais [ocorridas] no campo artístico-cultural como um todo [...] o conceito de engajamento, tal como delimitado por Sartre [...] sofreu no Brasil (e em outros países, sobretudo da América Latina) uma releitura [...] Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual não foi a prosa ou o ensaio [...] mas as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos.<sup>22</sup>

Daí o título de nossa tese, retirado de uma entrevista na qual Max Berrú, integrante do Inti-Illimani, explicou que a música foi o meio escolhido pelo conjunto para contribuir com o *processo*.<sup>23</sup>

A pesquisa realizada se pautou em uma série de concepções que convém explicitar. Segundo o historiador Roger Chartier, “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo”<sup>24</sup> – sendo as representações compreendidas como o modo pelo qual em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade é construída, pensada, dada a ler por meio da correlação entre uma imagem presente e um objeto ausente.<sup>25</sup> Nesse sentido, buscamos apreender a NCCh simultaneamente como produto e agente da realidade social em que se desenvolveu, observando as práticas e representações geradas a partir da expectativa de transformação da ordem vigente.

Conforme destacou o sociólogo José Joaquín Brunner, a experiência do governo da UP introduziu na sociedade chilena

<sup>21</sup> NAPOLITANO, 2011, p. 27.

<sup>22</sup> NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, jan. - dez. 2001. p. 104.

<sup>23</sup> INTI-ILLIMANI: “NUESTRA mejor contribución la hacemos cantando”. *Revista El Siglo*, Santiago, 28 jan. 1973. p. 12.

<sup>24</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2002. p. 66.

<sup>25</sup> CHARTIER, 2002, p. 61-79.

[...] não uma mera mudança de pessoal político, nem sequer uma mudança somente de seu modelo de desenvolvimento e das bases de poder que o acompanham, senão que questionou os fundamentos de uma ordem hegemônica alterando com isso, bruscamente, a percepção das possibilidades; a constante mais forte do *imaginário social*.<sup>26</sup>

Tais mudanças provocariam “um difundido sentimento de ‘tudo é possível’”<sup>27</sup> – que incluía a ideia de uma mudança radical na esfera da cultura. O folósofo e historiador Bronislaw Baczko explica que a influência deste tipo de representação sobre as mentalidades depende em larga medida de sua difusão e, portanto, dos meios que permitem sua comunicação em escala massiva. Daí o interesse em examinar como a música popular participou da difusão do imaginário do “homem novo” e da “nova cultura”.

Quando falamos em “cultura”, tomamos como principais referências as proposições de Brunner, que distingue dois sentidos do termo, sendo um mais amplo e outro mais específico. No primeiro caso, a cultura é concebida em sua dimensão cotidiana, como “o movimento da sociedade de produzir continuamente a si mesma sob a forma de seus inesgotáveis jogos comunicativos”<sup>28</sup>. No segundo caso,

[...] aparece como a esfera especializada da sociedade que se encarrega de produzir, transmitir e organizar mundos simbólicos de crenças, conhecimentos, informações, valores, imagens, percepções e avaliações que estruturam coletivamente a experiência cotidiana e lhe atribuem um sentido de ordem, introduzindo [...] conteúdos e formas de consciência que são assumidos e compartilhados pelos indivíduos sob a forma de *concepções de mundo* [...]<sup>29</sup>

Com base nessas definições, o autor reconhece dois planos principais de constituição da cultura:

Um microscópico, cotidiano, próprio da esfera privada, onde os indivíduos interatuam entre si elaborando diretamente um mundo de sentidos compartilhados. Outro de dimensões macrosociais e públicas, e de processos institucionais, através dos quais a cultura é elaborada, transmitida e consumida de maneiras relativamente especializadas.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> BRUNNER, José Joaquín. *Un espejo trizado*. Ensayos sobre cultura y políticas culturales. Santiago: FLACSO, 1988. p. 83, grifo do autor.

<sup>27</sup> BRUNNER, 1988, p. 82.

<sup>28</sup> BRUNNER, 1988, p. 46.

<sup>29</sup> BRUNNER, 1988, p. 46.

<sup>30</sup> BRUNNER, José Joaquín. *Cultura y modernidad*. Cidade do México: Grijalbo, 1992. p. 205.

As mudanças na cultura constituída cotidianamente ocorreriam de forma lenta e em relação com o processo mais amplo de transformações das condições gerais de organização da sociedade, não podendo, portanto, resultar diretamente de políticas específicas.<sup>31</sup> Estas estariam direcionadas à cultura organizada socialmente, “quer dizer, o conjunto de agentes, instituições (ou aparatos), processos e meios que se encontram envolvidos em uma produção simbólica socialmente organizada para chegar a públicos determinados através de canais específicos de comunicação”<sup>32</sup>. As políticas culturais seriam, portanto, formas de intervenção que tendem a operar sobre o âmbito público e institucional da cultura.<sup>33</sup>

Ao tematizar as ações levadas a cabo pelo governo da UP no campo cultural e as respostas que elas suscitaram no meio intelectual, nossa análise teve como objeto o nível organizacional da cultura. Sem desconsiderar que a noção de uma “nova cultura” abarcava as duas acepções do termo acima referidas, entendemos que foi através de ações na esfera pública que os atores estudados procuraram postular suas bases, valendo-se para tanto de instituições e meios de comunicação massivos.

No que se refere ao conceito de “política cultural”, trabalhos recentes vêm problematizando sua limitação às ações governamentais.<sup>34</sup> Como argumenta a historiadora Mariana Villaça, “além da política cultural governamental, [existem] políticas culturais elaboradas no interior de instituições culturais [...] pelos agentes que neles operam e produzem, dessa forma, circuitos próprios de ação: micro-circuitos culturais”<sup>35</sup>. Similarmente, a historiadora Miliandre Garcia se apoia em textos de Brunner para vincular as políticas culturais “a dois planos interligados, isto é, à especificidade das ações restritas ao campo artístico ou aos agentes culturais num plano mais específico, e às ligações com a esfera

<sup>31</sup> BRUNNER, 1992, p. 206-207.

<sup>32</sup> BRUNNER, 1992, p. 208

<sup>33</sup> BRUNNER, 1992, p. 211.

<sup>34</sup> Uma concepção mais tradicional de política cultural aparece em textos como: URFALINO, Philippe. A história da política cultural. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Org.). *Para una Historia Cultural*. México: Taurus, 1998. p. 293-305; COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 1999. Outras perspectivas podem ser encontradas em: BRUNNER (1988; 1992; *Notas para el estudio de políticas culturales*. Santiago: Programa FLACSO, 1983. (Material de Discusión, n. 40). p. 1-30; *La cultura como objeto de políticas*. Santiago: Programa FLACSO, 1985. (Material de Discusión, n. 74). p. 1-20); RUBIM, Antonio Albino C.; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 61-86; VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 21-36; GARCIA, Miliandre. Políticas culturais na ditadura militar: A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural de esquerda”. In: NAPOLITANO, Marcos; PATTO, Rodrigo, CZAJKA, Rodrigo (Org.). *Comunistas brasileiros: cultura política e indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 131-149.

<sup>35</sup> VILLAÇA, 2010, p. 24.

política e as demandas do mercado numa esfera mais ampla”<sup>36</sup>. Nessa perspectiva, a “política cultural” aparece como algo difuso, relacionado a diferentes vetores (agentes, ações, obras, debates) que podem ou não se cruzar em determinado contexto.

No caso do Chile da UP, como veremos no primeiro capítulo da tese, não houve tempo para traçar e implementar uma linha de ação claramente orientada no campo cultural, embora algumas tendências sejam reconhecíveis nas medidas que chegaram a ser executadas. E o fato de a política cultural governamental estar em construção impulsionou o amplo debate que nos propusemos a mapear.

Por fim, é importante indicar que nosso enfoque também envolve o tema da “cultura política”. Embora até o momento não haja consenso na definição do termo, muitos autores o compreendem como um “sistema coerente de visão de mundo”<sup>37</sup>. Nas palavras do historiador Serge Berstein, trata-se de “uma visão global do mundo e de sua evolução, do lugar que aí ocupa o homem e, também, da própria natureza dos problemas relativos ao poder, visão que é partilhada por um grupo importante da sociedade num dado país e num dado momento de sua história”<sup>38</sup>. Como sintetizou a historiadora Eliana Dutra, Berstein entende a cultura política como um sistema de representações portadoras de normas e valores que dão identidade às grandes famílias políticas, como é o caso dos partidos. Haveria no interior desse conjunto uma linguagem política específica, caracterizada por símbolos, ritos, gestos e representações visuais que confluiriam para uma mesma visão de mundo.<sup>39</sup> De maneira similar, o historiador Rodrigo Patto Sá Motta propõe a seguinte conceitualização: “conjunto de valores, tradições, práticas e representações partilhado por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro”<sup>40</sup>.

Com base no referências teóricos acima indicados, nos dedicamos a examinar as relações estabelecidas entre a cultura política marxista – que a UP buscou representar no

---

<sup>36</sup> GARCIA, M., 2013, p. 134.

<sup>37</sup> BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília et al. (Org.). *Cultura Política, Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 32.

<sup>38</sup> BERNSTEIN, 2009, p. 31.

<sup>39</sup> DUTRA, Eliana. História e culturas políticas: Definições, usos, genealogias. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 28, dez. 2002. p. 24-25.

<sup>40</sup> MOTTA, Rodrigo P. S. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Culturas Políticas na História: Novos Estudos*. Belo Horizonte: Argumentvm, 2009. p. 21.



plano institucional –, as políticas culturais e as criações musicais desenvolvidas no Chile entre 1970 e 1973.

Para atingir os objetivos propostos, trabalhamos com diferentes tipos de fontes, abrangendo publicações impressas e discográficas. Os veículos de imprensa privilegiados foram aqueles que deram destaque à NCCh e/ou serviram como suporte para os debates em torno da “questão cultural”. Assim, examinamos os seguintes periódicos: revista juvenil *Onda* (1971-1973), revista juvenil *Ramona* (1971-1973) revista cultural *La Quinta Rueda* (1972-1973), revista de atualidades *Ahora* (1971), jornal (1940-) e revista (1971-1973) *El Siglo*, revista acadêmica *Cuadernos de Realidad Nacional* (1969-1973) e revista musical *El Musiquero* (1964-1973). Esta lista compreende publicações da Editora Nacional Quimantú<sup>41</sup> (*Onda* e *La Quinta Rueda*), do Partido Comunista do Chile (*Ramona* e *El Siglo*), do Centro de Estudos da Realidade Nacional (CEREN) (*Cuadernos de Realidad Nacional*) e da editora Lord Cochrane (*El Musiquero*).

Como explica a historiadora Tânia Garcia, “As revistas ou os jornais podem ser utilizados pela pesquisa somente como fonte ou, simultaneamente, como objeto e fonte”<sup>42</sup>. No primeiro caso, as informações podem ser recortadas de diferentes periódicos, em função dos objetivos traçados. Assim, embora sejam identificados o perfil do jornal ou da revista, os jornalistas que assinaram as matérias e seu público-alvo, isso não é feito com a mesma sistemática exigida quando a fonte impressa também é o objeto da análise, o que demanda um esquadramento mais detalhado.

Em nossa pesquisa, correspondem a este último caso aquelas publicações que são, elas próprias, expressão da atuação do governo, do PC e da intelectualidade de esquerda no campo cultural. Assim, ao nos debruçarmos sobre *La Quinta Rueda*, *Onda* e *Ramona*, buscamos compreender quais estratégias foram adotadas em suas páginas visando intervir na conjuntura. Considerando que as revistas estabelecem redes de relações e representam o “ponto de vista de um grupo, sua intervenção político-ideológica, seu lugar e ferramentas na arena cultural”<sup>43</sup>,

<sup>41</sup> Como veremos no primeiro capítulo, a Editorial Zig Zag – maior empresa do ramo no país – foi estatizada no início de 1971, convertendo-se na Editora Nacional Quimantú.

<sup>42</sup> GARCIA, Tânia C. História e Música: consenso, polêmicas e desafios. In: FRANÇA, Susani S. L. (Org.). *Questões que incomodam o historiador*. São Paulo: Alameda, 2014. p. 215.

<sup>43</sup> CRESPO, Regina. Las Revistas y Suplementos Culturales como Objetos de Investigación. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, Colima, Universidad de Colima, 2010. *Anais...* Colima: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales da Universidad de Colima, 2010. Disponível em CD-ROM. p. 3.

observamos também o espaço dedicado ao movimento da NCCh e a maneira como ele aparece representado, levando em consideração os interesses específicos dos editores assim como seu público-alvo. Já as revistas *El Siglo*, *Ahora*, *Cuadernos de Realidad Nacional* e *El Musiquero* foram utilizadas como fontes auxiliares.

Outros tipos de textos impressos abrangidos em nosso estudo foram os livros de caráter memorialístico escritos por músicos da NCCh ou por pessoas ligadas a eles<sup>44</sup>; os documentos *XIV intervenciones y resoluciones del XIV Congreso (celebrado entre el 23 y el 29 de noviembre de 1969)* e *La revolución chilena y los problemas de la cultura. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11 – 12 de septiembre* (1971), ambos publicados pelo PC<sup>45</sup>; e o livro *La cultura en la vía chilena al socialismo* (1971)<sup>46</sup>, que reúne textos dos escritores Enrique Lihn, Hernán Valdés, Cristián Huneus, Carlos Ossa e Mauricio Wacquez.

O trabalho com as fontes impressas nos permitiu identificar os principais temas em voga no debate cultural promovido no interior da esquerda chilena (Apêndice 6), bem como observar as posturas sustentadas pelos músicos da NCCh e como suas obras repercutiram nacional e internacionalmente. A partir desse levantamento, procedemos à seleção e análise das fontes musicais. Cotejando informações de distintas procedências<sup>47</sup>, chegamos a uma lista de nomes de músicos que foram considerados na pesquisa como integrantes do movimento no período anterior ao golpe militar. A seguir, realizamos a escuta de todos os LPs gravados por eles entre fins dos anos 1960 e 1973 que pudemos encontrar, verificando: até que ponto o

<sup>44</sup> ACEVEDO, Nano. *Los ojos de la memoria*. Santiago: Cantoral, 1995; CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003; CIFUENTES SEVES, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60* [Edição digital]. Espanha: Cancioneros.com, 2000. Disponível em: <www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno>. Acesso em: 16 mar. 2016; SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madri: Júcar, 1984. (Coleção “Los Juglares”); JARA, Joan. *Canção inacabada: a vida e a obra de Victor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998; KÓSIČEV, Leonard. *La guitarra y el poncho de Victor Jara*. Moscou: Progreso, 1990; LARREA, Antonio. *33 1/3 RPM: la historia gráfica de 99 carátulas 1968-1973*. Santiago: Nunatak, 2008; RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *Cantores que reflexionan*. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena. Madri: LAR, 1984; RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *La nueva canción chilena: continuidad e reflejo*. Havana: Casa de las Américas, 1988; SALINAS, Horacio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013.

<sup>45</sup> PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *XIV intervenciones y resoluciones del XIV Congreso (celebrado entre el 23 y el 29 de noviembre de 1969)*. Santiago: [s.n.], 1969; PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11 – 12 de septiembre. Santiago: [s.n], 1971.

<sup>46</sup> LIHN, Enrique et al. *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.

<sup>47</sup> Foram abrangidos os documentos utilizados na pesquisa (artigos de imprensa e discos), nossa bibliografia de referência e as entrevistas realizadas com o musicólogo Alfonso Padilla durante o estágio de pesquisa que realizamos na Universidade de Helsinki (2015-2016).

discurso dos músicos na imprensa coincidiu com sua produção discográfica; se houve mudanças de ênfase (em termos de forma e conteúdo) após a chegada da UP ao poder; e como suas obras dialogavam com os temas do debate cultural.<sup>48</sup>

Assim como no caso das revistas *Onda*, *Ramona* e *La Quinta Rueda*, uma atenção especial foi dada ao catálogo da gravadora DICAP (Discoteca del Cantar Popular)<sup>49</sup>. Fundada em 1968 e dirigida até 1973 pelas Juventudes Comunistas do Chile, a DICAP constituiu o principal canal de produção e distribuição de discos dos músicos ligados à NCCCh. Nesse sentido, o estudo de seu catálogo nos permitiu observar as relações entre as políticas culturais do partido e o movimento.

A análise das fontes impressas e musicais foi realizada de modo a adaptar os postulados de nossos referenciais metodológicos aos objetivos e possibilidades da pesquisa. No que tange às revistas, tomamos como base textos de Beatriz Sarlo, Regina Crespo, María del Carmen Grillo, Fernanda Beigel, Roxana Patiño e Jorge Schwartz.<sup>50</sup> Como observa a historiadora Mariana Arantes, “Atualmente há uma variedade de autores que apontam a importância e especificidade da utilização de revistas para a pesquisa histórica”, os quais coincidem que “A adoção de revistas culturais como documentação, exige uma análise dos grupos sociais envolvidos em sua criação e desenvolvimento, de suas características físicas, formas de circulação, conteúdo, ou seja, uma análise de suas dimensões textuais e paratextuais”<sup>51</sup>. Desse modo, Crespo afirma a necessidade de “buscar entender como [as revistas] interagiram com a sociedade em que se inseriam, com quais setores sociais pretendiam dialogar e com quais realmente dialogaram, como interagiram em seu presente e

<sup>48</sup> Ao todo, foram escutados 90 LPs, 1 EP e 2 *singles* lançados entre 1965 e 1973.

<sup>49</sup> Nossa análise se baseou principalmente em discos e informações disponibilizados nos portais eletrônicos Abacq.net <[www.abacq.net/imagineria/disc00a.htm](http://www.abacq.net/imagineria/disc00a.htm)>, OoCities <<http://www.oocities.org/transiente/dicap.htm>>, Discoteca Nacional de Chile <<http://discotecanacionalchile.blogspot.com.br/>> e Perrercac <<http://perrercac.org/tag/dicap/>>.

<sup>50</sup> SARLO, Beatriz. *Intelectuales y Revistas: Razones de una Práctica*. *America, Cahiers du CRICCAL*, Paris, Sorbonne la Nouvelle, n. 9/10, p. 9-16, 1992; CRESPO, 2010; GRILLO, María del Carmen. *El Estudio de Revistas como Objeto Historiográfico para la Historia de las Redes Intelectuales*. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, Colima, Universidad de Colima, 2010. *Anais...* Colima: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales da Universidad de Colima, 2010. Disponível em CD-ROM. Não paginado; BEIGEL, Fernanda. *Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana*. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Maracaibo, v. 8, n. 20, p. 105-115, mar. 2003; PATIÑO, Roxana; SCHWARTZ, Jorge. *Introducción*. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXX, n. 208-209, p. 647-650, jul./dez. 2004.

<sup>51</sup> ARANTES, Mariana O. *Canto em marcha: Música folk e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960)*. São Paulo: Alameda, 2016. p. 32-33.

como defenderam ou combateram determinadas posições políticas, culturais e estéticas”<sup>52</sup>, ao passo que Grillo elenca quarenta procedimentos metodológicos que seriam fundamentais para dar conta da complexidade das revistas. Por sua vez, Beigel considera indispensável reconstruir o universo discursivo da época, acompanhando o processo de definições ideológicas que a revista contribui para efetuar.<sup>53</sup> Procuramos levar em conta esses diferentes elementos em nossa análise, ainda que nem sempre de forma exaustiva, conforme exposto anteriormente.

Quanto às fontes musicais, tomamos como referência os autores Tânia Garcia, Marcos Napolitano, Marcelo Ridenti, José Geraldo Vinci de Moraes, Juan Pablo González e César Albornoz – cujos trabalhos se voltam à compreensão da música popular produzida no século XX a partir de sua redefinição na sociedade moderna, urbana e industrial.<sup>54</sup>

A análise dos discos abrangeu os diferentes elementos sonoros e impressos que os integram: fonogramas, capas, contracapas, encartes e selos dos vinis. Por sua vez, o trabalho com as canções teve como referência a relação entre “duas instâncias diferentes, mas nunca dissociadas: a da linguagem poética e a da linguagem musical”<sup>55</sup>. Voltada a realizar uma abordagem histórica da NCCh, a pesquisa se apropriou na medida do possível e do cabível de elementos constituintes das disciplinas propriamente musicais, partindo do pressuposto de que “mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação”<sup>56</sup>.

Respeitando as especificidades de sintaxe e materialidade das fontes selecionadas para o desenvolvimento do projeto, procuramos historicizá-las, relacionando-as ao seu universo de referências estéticas, políticas e ideológicas.

---

<sup>52</sup> CRESPO, 2010, p. 9.

<sup>53</sup> BEIGEL, 2003, p. 113.

<sup>54</sup> GARCIA, T., 2014; NAPOLITANO, Marcos. *História e música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000; MORAES, José Geraldo V. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000; GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile; Casa de las Américas, 2005; GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009; ALBORNOZ, Cesar. *La perspectiva LSD: Un enfoque para estudiar la música popular desde la historia*. *Resonancias*, Santiago, n. 25, p. 63-77, nov. 2009; entre outros.

<sup>55</sup> MORAES, 2000, p. 214-215.

<sup>56</sup> MORAES, 2000, p. 210.

A tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro, examinamos os projetos e ações do governo no campo cultural. Dialogando com diversos autores, problematizamos os trabalhos que abordaram o tema da política cultural da UP pelo viés do “fracasso” ou da “insuficiência”. Também verificamos até que ponto se sustentam dois outros argumentos correntes na bibliografia: o primeiro, de que houve por parte do governo uma tendência a democratizar os bens culturais; o segundo, de que a chegada da esquerda ao poder se reverteu no forte apoio ao movimento da NCCh, que teria se tornado uma espécie de “música oficial”.

No segundo capítulo, damos continuidade a esta temática, passando a enfocar alguns meios de comunicação veiculados por instituições ligadas ao governo: as revistas *Onda* e *Ramona* e as gravadoras DICAP e IRT. Buscamos demonstrar que, em seu esforço por conquistar o público jovem, esses veículos estiveram longe de qualquer ortodoxia ideológica e mantiveram diferentes relações com o projeto político da UP e com o movimento da NCCh.

O terceiro capítulo se centra nas discussões em torno da “questão cultural”. Na abordagem desta problemática, propomos uma maneira de dividir o debate teórico da época de acordo com três tendências principais, representadas pelo PC, pelo grupo de escritores reunidos em torno das edições “Cormorán” e pelos teóricos dos meios de comunicação de massas. A seguir, acompanhamos os posicionamentos defendidos por escritores e artistas nas páginas da revista *La Quinta Rueda*, observando suas opiniões sobre as políticas culturais governamentais e identificando os principais temas em pauta nas discussões.

O quarto e último capítulo parte destes temas para analisar o discurso engajado dos músicos da NCCh. Assim, observamos as diferentes posturas adotadas por eles frente a três questões principais: a da “arte panfletária”, a da “cultura nacional e popular” e a da “herança cultural burguesa”. Além de apontar para os músicos como parte da intelectualidade comprometida com o *proceso*, este capítulo reitera um argumento defendido no decorrer do trabalho, segundo o qual o debate cultural no contexto da UP se desenvolveu em torno do par “batalha ideológica”/“nova cultura”, categorias que remetem a diferentes temporalidades envolvidas no projeto revolucionário.

Desse modo, nossa tese está composta por algumas “pequenas teses” que têm como objetivo comum contribuir para lançar luz sobre o cenário cultural em que transcorreram os três anos da *experiencia chilena*, demonstrando a diversidade e a complexidade dos posicionamentos e propostas sustentados no interior da esquerda.

## CAPÍTULO 1 O LUGAR DA CULTURA NO GOVERNO DA UNIDADE POPULAR

### 1.1 O programa de governo

Aprovado em 17 de dezembro de 1969 por representantes dos partidos Comunista (PC), Socialista (PS), Radical (PR) e Social Democrata (PSD), além do Movimento de Ação Popular Unitária (MAPU) e da Ação Popular Independente (API), o programa de governo da Unidade Popular correspondeu a uma tentativa de conciliar posicionamentos diversos que conviviam no interior da esquerda chilena na virada da década. Como resumiu o historiador Julio Pinto Vallejos, ainda que o objetivo comum de fazer a revolução no Chile fosse compartilhado, havendo consenso em relação aos objetivos perseguidos e ao tipo de sociedade que se aspirava construir – “socialista, anti-imperialista (portanto, genuinamente nacional), humanista e igualitária”<sup>57</sup> –, os partidos políticos divergiam quanto aos meios, ritmos, marcos e atores que deveriam orientá-la.<sup>58</sup> A polêmica tem sido analisada pela bibliografia a partir de duas figuras emblemáticas: gradualistas (ou sistêmicos) e rupturistas. A primeira tendência seria representada principalmente pelo PC, ao qual se uniriam o PR e parte do MAPU e do PS, ao passo que a segunda – fortemente identificada com o Movimiento de Esquerda Revolucionário (MIR), que não fez parte da UP – abarcaria a maior parte do MAPU e do PS, além da Esquerda Cristã (IC), que se integrou posteriormente à coalizão.<sup>59</sup>

De acordo com Pinto Vallejos, a postura gradualista se caracterizaria pela defesa da “via pacífica” ou “não armada” de acesso ao poder, comprometendo-se a respeitar os marcos institucionais estabelecidos para, a partir deles, ir realizando transformações por etapas, apontando para o socialismo como um objetivo não imediato. No que se refere ao marco geográfico, os gradualistas enfatizariam o caráter nacional da revolução, valendo-se de supostas especificidades da história chilena para sustentar sua proposta de transição ao socialismo, que atribuía ao Estado o papel de eixo condutor do processo. Por sua vez, os rupturistas recusariam a viabilidade de uma transição pacífica, apostando na via armada como único meio de realizar a revolução, compreendida como parte de um processo continental

---

<sup>57</sup> PINTO VALLEJOS, Julio. Hacer la revolución en Chile. In: \_\_\_\_\_ (Coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005. p. 13.

<sup>58</sup> PINTO VALLEJOS, 2005, p. 13-14.

<sup>59</sup> PINTO VALLEJOS, 2005, p. 15.

iniciado pela Revolução Cubana. Com base nesta concepção, criticariam os setores gradualistas por insistirem na tese da “excepcionalidade chilena”, contrapondo a ela o que consideravam ser as “leis objetivas” da luta de classes em nível mundial. O último ponto da polêmica destacado pelo autor diz respeito ao agente fundamental da revolução, que, para os rupturistas, deveria ser promovida “desde baixo”, sendo dirigida diretamente pelos trabalhadores (proletários) – daí a consigna “criar poder popular”<sup>60, 61</sup>

Trabalhos recentes vêm problematizando esta divisão simplificada das forças em jogo, apontando para uma maior complexidade dos posicionamentos. Dentre eles, podemos destacar o livro *El alba de una revolución*, em que o historiador Marcelo Casals reivindica que seja levada em conta a frequente dissociação entre discursos e práticas no contexto estudado. Ou seja: em alguns momentos, determinados setores adotaram retóricas rupturistas, mas continuaram a agir dentro do marco sistêmico, ou vice-versa. Conforme demonstra Casals, o PS é um caso emblemático, na medida em que se posicionou abertamente a favor da adoção via armada em diversas ocasiões, mas atuou continuamente dentro da institucionalidade democrática, por meio de alianças eleitorais.<sup>62</sup> Por sua vez, o PC desenvolveu sua linha política em torno do conceito de “luta de massas”, que, como explica o historiador Rolando Álvarez, abarcava tanto práticas consideradas “reformistas” (campanhas eleitorais, trabalho parlamentar e em instâncias locais de governo) quanto as “revolucionárias” (organização de greves e ocupações de terreno), numa “multifacetada forma de fazer política, que não poupava o uso de todos os espaços legais para desenvolver-se, assim como tampouco depreciava métodos ‘ilegais’ quando era necessário”<sup>63</sup>.

Assim, ainda que possam ser observadas determinadas tendências, mais interessante do que reiterar a divisão dos partidos integrantes da UP de acordo com modelos rígidos é observar que o caráter dicotômico da esquerda chilena não impediu a formação de alianças duradouras durante boa parte do século XX, as quais culminariam na vitória eleitoral de

---

<sup>60</sup> A transferência de poder do Estado para os trabalhadores estava prevista no programa da UP e foi cobrada em diversas ocasiões pelos setores rupturistas. Sobre o assunto, ver o segundo capítulo da tese da historiadora brasileira Elisa de Campos Borges, focada na experiência dos Cordões Industriais: *Con la UP ahora somos gobierno! A experiência dos Cordones Industriales do Chile de Allende*. 2011. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

<sup>61</sup> PINTO VALLEJOS, 2005, p. 15-32.

<sup>62</sup> CASALS ARAYA, Marcelo. *El alba de una revolución*. La izquierda y el proceso de construcción estratégica de la “vía chilena al socialismo” 1956-1970. Santiago: LOM, 2010. p. 10-11; 189-204.

<sup>63</sup> ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando. *Arriba los pobres del mundo: Cultura e identidad política del Partido Comunista de Chile entre democracia e dictadura*. 1965-1990. Santiago: LOM, 2011. p. 80.

1970.<sup>64</sup> Por outro lado, essa heterogeneidade foi uma marca da *Via chilena ao socialismo*, estando presente inclusive em seu programa de governo, que, longe de simbolizar o predomínio da concepção de um ou outro partido, nasceu de uma mistura teórica original na qual não faltaram elementos ambíguos e contraditórios.

Conforme destacou a historiadora Elisa de Campos Borges, o *Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular* foi formulado a partir da mediação entre as interpretações dos problemas socioeconômicos chilenos e as teorias de transição ao socialismo sustentadas pelos partidos políticos que integravam a coalizão.<sup>65</sup> Havia bastante consenso quanto ao primeiro ponto, o diagnóstico da realidade nacional, com o qual se inicia o documento. Alinhando-se com as concepções difundidas pelos teóricos da CEPAL<sup>66</sup>, o programa afirma que o Chile era um país dependente, inserido na ordem mundial do capitalismo, e estava atravessando uma crise profunda – situação que só poderia ser resolvida enfrentando-se o domínio do “imperialismo”, dos monopólios e da oligarquia através da construção do socialismo por um Governo do Povo, voltado a defender os interesses da maior parte da população.<sup>67</sup> Na sequência, são feitas propostas relativas a diferentes temas, tendo como princípio articulador a defesa do aprofundamento da democracia.

A liberdade de expressão estaria assegurada no Chile da UP, assim como o pluripartidarismo e o respeito à oposição. A fim de promover a incorporação massiva da população ao poder estatal, seria criada uma nova Constituição bem como a Assembleia do Povo, concebida como órgão superior. No campo econômico, propunha-se a divisão das áreas de propriedade em três categorias: social (APS), formada por empresas estatais atuantes em

---

<sup>64</sup> Nas palavras de Casals Araya, “Para além de que alguns assumam retóricas rupturistas, a participação institucional de comunistas e socialistas [...] foi ininterrompida nos três quinquênios estudados” (2010, p. 11).

<sup>65</sup> BORGES, 2011, p. 19.

<sup>66</sup> Em especial, a Teoria da Dependência, formulada por intelectuais que se propuseram a reavaliar os princípios que nortearam o trabalho da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) desde sua fundação em 1948. Refutando a hipótese segundo a qual os países “periféricos” ou “de Terceiro Mundo” só poderiam se desenvolver por meio da repetição das fases evolutivas dos países “centrais”, eles elaboraram um novo diagnóstico que encarava o “desenvolvimento” e o “subdesenvolvimento” como faces de uma mesma moeda, alimentando-se mutuamente. Apontando para a necessidade de subverter as estruturas tradicionais que vinham operando historicamente na América Latina, a Teoria da Dependência abriu espaço para os projetos políticos pautados na ideia de transformação radical da ordem vigente a partir da defesa dos interesses nacionais (CORREA, Sofía et al. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*. Santiago: Sudamericana, 2001. p. 239). É importante mencionar que o termo “Teoria da Dependência” abarca uma grande variedade de pensadores, como Ruy Mauro Marini, Theotonio dos Santos, Vania Bambira, Enzo Faletto e Fernando Henrique Cardoso – autores que divergiam em muitas questões.

<sup>67</sup> PROGRAMA BASICO de Gobierno de la Unidad Popular: Candidatura Presidencial de Salvador Allende. Santiago: [s.n.], 1969. p. 4-10.



setores estratégicos; privada (APP); e mista (APM). A política de nacionalizações seria acompanhada por uma ampla reforma agrária, combate ao desemprego, substituição das importações e busca de estabilidade monetária, dentre outras medidas.

Concordamos com Elisa Borges quando afirma que o programa da UP apontava para a classe trabalhadora como vanguarda da revolução e para a economia como o eixo básico das transformações a serem promovidas. Daí que os dois pontos tomados como fundamentais para instituir um novo sistema seriam o desenvolvimento da APS e a transferência da base do poder do Estado para o “povo” por meio de novas formas de organização política.<sup>68</sup> Diante deste quadro, interessa-nos indagar qual era o lugar da cultura no projeto da *Via chilena ao socialismo*.

A seção do programa dedicada ao tema tem início com a indicação dos valores a serem promovidos com vistas à nova sociedade:

O processo social que se abre com o triunfo do povo irá conformando uma nova cultura orientada a considerar o trabalho humano como o mais alto valor, a expressar a vontade de afirmação e independência nacional e a conformar uma visão crítica da realidade. As mudanças que se farão necessitam de um povo socialmente consciente e solidário, educado para exercer e defender seu poder político, apto científica e tecnicamente para desenvolver a economia de transição para o socialismo e aberto massivamente à criação e gozo das mais variadas manifestações da arte e do intelecto.<sup>69</sup>

Na sequência, são reverenciados os escritores e artistas comprometidos com a esquerda, explicitando a intenção de transformar a criação artística em um agente da pretendida revolução<sup>70</sup>:

Se já hoje a maioria dos intelectuais e artistas lutam contra as deformações culturais próprias da sociedade capitalista e tentam levar os frutos de sua criação aos trabalhadores e vincular-se ao seu destino histórico, na nova sociedade terão um lugar de vanguarda para continuar com sua ação. Porque a cultura nova não se criará por decreto, ela surgirá da luta pela fraternidade contra o individualismo; pela valorização do trabalho humano contra seu desprezo; pelos valores nacionais contra a colonização cultural; pelo acesso das massas populares à arte, à literatura e os meios de comunicação contra sua comercialização.<sup>71</sup>

<sup>68</sup> BORGES, 2011, p. 3; 22-24.

<sup>69</sup> PROGRAMA BASICO..., 1969, p. 27-28.

<sup>70</sup> ALBORNOZ, 2005, p. 148.

<sup>71</sup> PROGRAMA BASICO..., 1969, p. 28.

Rolando Álvarez observa que inexistia em tal projeto uma proposta específica sobre a formação de novos valores, sendo as afirmações nesse sentido sobretudo retóricas.<sup>72</sup> Também é perceptível no trecho citado a noção de que as mudanças no campo cultural ocorreriam de forma natural conforme o processo revolucionário avançasse, sugerindo implicitamente que “não resultava urgente ou necessário um desenho especial sobre os novos valores e a nova concepção de mundo do Chile da Unidade Popular”<sup>73</sup>. Embora não apresentasse um projeto detalhado para a realização dos objetivos no campo cultural, o programa indicava que “O Estado procurará a incorporação das massas à atividade intelectual e artística, tanto através de um sistema educacional radicalmente transformado, como através do estabelecimento de um sistema nacional de cultura popular”<sup>74</sup>. No que se refere a este último ponto, seria criada uma extensa rede de Centros Locais de Cultura Popular (CCPs), responsáveis por impulsionar a organização das massas “para exercer seu direito à cultura”. Por sua vez, as medidas previstas para o campo educacional tinham como foco a facilitação do ingresso e permanência no sistema de ensino e incluíam: criação de um Plano Nacional de Bolsas de Estudo, construção de escolas e creches, erradicação do analfabetismo, estímulo à educação de adultos, promoção da Educação Física nas escolas e realização de uma reforma universitária tendo como eixos a estatização e a democratização.

A seção “Cultura e Educação” do programa se encerra com o tema dos meios de comunicação de massas, concebidos como fundamentais para ajudar na formação de uma “nova cultura” e um “homem novo”. Para tanto, seria necessário imprimir neles uma orientação educativa e democratizá-los, terminando com seu caráter comercial. Aparentemente compartilhando da noção difundida pelo governo cubano sobre o maior alcance do cinema enquanto veículo ideológico, em comparação com outros meios, o documento afirma que “O sistema nacional de cultura popular se preocupará especialmente

---

<sup>72</sup> ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando. Trabajos voluntarios: el ‘hombre nuevo’ y la creación de una nueva cultura en el Chile de la Unidad Popular. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Ed.). *Fiesta y drama: Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2014. p. 177.

<sup>73</sup> ÁLVAREZ VALLEJOS, 2014, p. 176.

<sup>74</sup> PROGRAMA BASICO..., 1969, p. 28.

com o desenvolvimento da indústria cinematográfica e com a preparação de programas especiais para os meios de comunicação massiva”<sup>75</sup>.

Com a vitória de Salvador Allende nas eleições presidenciais, foi publicada em 1971 uma lista das quarenta medidas imediatas de governo.<sup>76</sup> Duas delas são dedicadas à educação (n. 28: “Bolsas para estudantes” e n. 29: “Educação física”) e uma, de n. 40, prevê a criação do Instituto Nacional da Arte e da Cultura (INAC), além da proliferação de escolas de formação artística. De acordo com Waldo Atías, diretor do Departamento de Cultura da Presidência da República em 1971, o INAC atuaria no sentido de centralizar e organizar toda a atividade cultural do país. Sua criação seria precedida por duas ações: promover o interesse “na base do nosso povo” através de caravanas artísticas e educativas; e fundar institutos provinciais atuantes nos seus respectivos territórios, o que permitiria conformar uma base sólida para a implementação do instituto nacional.<sup>77</sup>

Analisando o programa da UP e a medida de número 40, o historiador Bernardo Subercaseaux conclui que a existência de enfoques estratégicos díspares no interior da coalizão também se manifestou no plano do discurso sobre política cultural: de um lado, uma “nova cultura popular”, que deveria adquirir caráter hegemônico; de outro, a integração, via Estado, de uma cultura mesocrática com as culturas historicamente marginalizadas, promovendo a participação das maiorias no capital cultural da sociedade. Se o embate se dava no nível do discurso, na prática primária a lógica do agente estatal, “mas sem prioridades claras e dentro de uma política de fatos consumados”<sup>78</sup>.

## 1.2 Políticas para a cultura: instituições e realizações

Os diferentes organismos culturais estatais atuantes no Chile entre 1970 e 1973 podem ser divididos em dois grupos: instituições herdadas de governos anteriores (Ministério de

---

<sup>75</sup> PROGRAMA BASICO..., 1969, p. 32. Como destacou a historiadora Mariana Villaça, o Instituto Cubano da Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC) foi criado apenas 83 dias após a revolução de 1959 e a prioridade dada pelo governo a este instituto “era explicada com o argumento de que a sétima arte era um veículo ímpar de propaganda ideológica ‘da Revolução’ porque divulgava didaticamente, para as massas, as novas ideias e tinha um eficaz – e universal – poder transformador” (VILLAÇA, 2010, p. 44).

<sup>76</sup> O conjunto de medidas pode ser consultado através do *link*: <<http://www.abacq.net/imaginaria/medidas.htm>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

<sup>77</sup> TIC TAC. Waldo Atías y la cultura, [Jornal/revista não identificado], 25 mar. 1971. p. 19. Disponível em: <<http://www.bncatalogo.cl/htdocs/RC0062503.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

<sup>78</sup> SUBERCASEAUX, 2003, p. 271.

Educação Pública<sup>79</sup>, Departamento de Cultura da Presidência da República<sup>80</sup>, Chile Films e TV Nacional) e instituições que passaram à gestão estatal durante o governo da UP (Editora Nacional Quimantú e IRT). Cabe esclarecer que no curto período considerado não foram criados novos órgãos culturais nem foram elaborados planos nacionais de cultura ou quaisquer documentos equivalentes. Tendo este quadro como referência, vejamos as medidas culturais efetivamente implementadas durante o mandato de Allende, a fim de verificar a hipótese de Subercaseaux de que prevaleceu uma tendência democratizadora.

Dentre os eventos relacionados ao campo educacional, destaca-se a realização, entre 13 e 16 de dezembro de 1971, do Congresso Nacional de Educação, tendo como objetivo fundamental conectar a educação ao processo de construção do socialismo. Segundo os pesquisadores Luis Osandón e Fabián González, “os representantes oficialistas no congresso entendiam que a educação democrática que o país requeria não era outra coisa que a educação para o socialismo”<sup>81</sup>. Daí que a maior parte das sessões de debate se encaminhou para a mesma conclusão: as tarefas do governo até então haviam se limitado a administrar o aparato burocrático, sem avançar nos aspectos qualitativos, não constituindo, portanto, uma quebra com o modelo escolar tradicional em termos institucionais nem ideológicos.

Como destacam os autores, após o congresso, o princípio orientador das ações governamentais passou a ser o da “democratização do ensino”, objetivo que culminou na elaboração do projeto da Escola Nacional Unificada (ENU), divulgado por meio de um informe em fevereiro de 1973. Tendo realizado uma análise do documento e dos debates que ele desencadeou, os autores concluem que, em termos concretos, o projeto se diferenciava pouco das orientações presentes na reforma educacional promovida pelo governo anterior,

---

<sup>79</sup> Fundado em 1927, responsabilizando-se pela educação primária, secundária e profissional, além das bibliotecas, arquivos e museus chilenos. Durante o governo da UP, seus ministros foram: Mario Astorga Gutiérrez (1970-1972), professor primário, presidente da Unión de Profesores de Chile; Alejandro Ríos Valdivia (1972), pedagogo, professor e político, Ministro da Defesa de 1970 a 1972; Aníbal Palma Fourcade (1972), advogado que no ano seguinte foi nomeado Ministro da Secretaria Geral de Governo; Jorge Tapia Valdés (1972-1973), também advogado; e Edgardo Enríquez Frödden (1973), médico e educador, reitor da Universidad de Concepción de 1969 a 1972. Todos eles eram membros do Partido Radical. Cabe esclarecer que a criação de um organismo específico para gerir os assuntos culturais só se deu em 2003, quando o Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Chile unificou os trabalhos da Divisão de Extensão Cultural do Ministério da Educação, do Departamento de Cultura do Ministério da Secretaria Geral de Governo e da Secretaria Executiva do Comitê Qualificador de Doações Privadas.

<sup>80</sup> Criado no governo de Eduardo Frei, o Departamento começou a funcionar de forma mais ativa durante a UP, conforme veremos mais adiante.

<sup>81</sup> OSANDÓN MILLAVIL; GONZÁLEZ CALDERÓN, 2014, p. 120.

liderado pelo democrata-cristão Eduardo Frei (1964-1970).<sup>82</sup> Mas o tom marxista em que foi enunciado, identificando a ENU como meio de abrir caminho ao socialismo e ao “homem novo” em um contexto de extrema polarização política, contribuiu para que ela fosse alvo de uma calorosa polêmica, que resultou em sua não aprovação pelo Congresso.

Ainda assim, houve avanços significativos na educação. De acordo com o ex-ministro Aníbal Palma, foi durante a gestão da UP que o Ministério de Educação Pública contou com o maior orçamento da história chilena, o que permitiu um grande aumento no número de vagas em todo o sistema de ensino. Palma afirma que a quantidade de alunos adultos universitários subiu de 126.776 em 1970 para 593.698 em 1973 e a capacidade de matrícula nas universidades foi duplicada, ao passo que nos ensinos básico e médio foram asseguradas vagas para todos os que demandaram ingresso.<sup>83</sup> O presidente Allende, em sua “Mensagem ao Congresso Nacional” de 1972, informou que a educação básica havia crescido 5,3% entre 1971 e 1972; a educação média humanista em 13,3%; e a técnico-profissional em 19%. Em maio de 1973, ele divulgou as seguintes projeções sobre matrícula: crescimento de 19,1% no ensino básico entre 1970 e 1973 e de 10% entre 1972 e 1973.<sup>84</sup> Também foram tomadas medidas no sentido de deselitizar o ensino, principalmente por meio da criação de novas escolas e universidades em locais afastados (como a zona carbonífera); o oferecimento de cursos universitários voltados para operários (como os ministrados pela Escola de Medicina Vespertina da Universidade do Chile de Santiago); a concessão de bolsas de estudo em larga escala; e o estabelecimento de convênios entre organizações sindicais e universidades, sendo

---

<sup>82</sup> Informações sobre a reforma educacional no governo de Frei podem ser encontradas no documento do Ministerio de Educación Pública (*Una nueva educación y una nueva cultura para el pueblo de Chile*. Santiago: Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, 1970); em NÚÑEZ, Iván. Presentación de Iván Núñez. In: MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1970*. El país en que triunfa Salvador Allende. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013. (Coleção “Memoria a 40 años”). p. 73-81; e no já citado texto de Osandón Millavil e González Calderón (2014, p. 110-112). Por sua vez, o tema da educação no governo da UP foi abordado por: QUADRAT, Samantha V. A reforma educacional da Unidade Popular e o golpe no Chile (1973). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XXVI, jul. 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011. p. 1-15. Disponível em:

<[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300674617\\_ARQUIVO\\_AreformaeducacionaldaUnidadePopulareogolpenoChile.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300674617_ARQUIVO_AreformaeducacionaldaUnidadePopulareogolpenoChile.pdf)>. Acesso em: 6 abr. 2017; OSANDÓN MILLAVIL; GONZÁLEZ CALDERÓN, 2014; ENRÍQUEZ, Edgardo. La educación durante da Unidad Popular. In: LEONARDINI, Nanda (Org.). *Chile: de la luz a las tinieblas*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1999. p. 17-24; PALMA FOURCADE, Aníbal. La educación en el gobierno del Presidente Salvador Allende: democracia y participación. In: LAWNER, Miguel (Ed.). *Salvador Allende: presencia en la ausencia*. Santiago: LOM, 2008. p. 307-315; GONZÁLEZ QUIROZ, 1989, p. 13-21. Ver também o documento: MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA, 1971.

<sup>83</sup> PALMA FOURCADE, 2008, p. 307.

<sup>84</sup> Dados reproduzidos em OSANDÓN MILLAVIL; GONZÁLEZ CALDERÓN, 2014, p. 119.

o de maior destaque aquele firmado entre a Central Única de Trabalhadores (CUT) e a Universidade Técnica do Estado (UTE) em 1971.<sup>85</sup>

No que tange à produção cultural, a fundação do INAC não se concretizou, o que implicou a falta de regulação e coordenação entre as diferentes iniciativas promovidas ou apoiadas pelo governo da UP. Dentre elas, as principais foram a criação de alguns Centros de Cultura Popular (CCPs) em localidades urbanas e rurais e a nacionalização, em 1971, de duas empresas: a multinacional RCA Victor (que se transformou na companhia discográfica IRT) e a Editorial Zig-Zag (convertida em Editora Nacional Quimantú).<sup>86</sup> Conforme mencionado anteriormente, o quadro de instituições culturais estatais era completado pela empresa cinematográfica Chile Films e pelo canal TV Nacional.

Voltaremos a tratar do IRT no próximo capítulo; por ora, nos centraremos nas outras três instituições. Vimos que o programa da UP previa a democratização dos meios de comunicação de massas e o fim de seu caráter comercial, mas será que esses objetivos foram atingidos durante seu governo?

De acordo com a historiadora Carolina de Aguiar, a Chile Films existia desde 1942, quando foi criada como filial da CORFO<sup>87</sup>, mas ganhou importância após a vitória de Salvador Allende. A política cinematográfica da coalizão teria optado por “não criar um órgão dedicado ao cinema, mas sim aparelhar a Chile Films, transformando-a na principal produtora dos cineastas chilenos, embora na prática ela tenha enfrentado muitas dificuldades para

---

<sup>85</sup> PALMA FOURCADE, 2008, p. 308; ENRÍQUEZ, 1999, p. 21.

<sup>86</sup> Rolando Álvarez (2014) defende que a promoção de trabalhos voluntários também foi encarada na época como uma maneira de desencadear mudanças culturais na sociedade chilena: “as forças de esquerda redefiniram o significado político dos trabalhos voluntários, associando-os a uma das tarefas estratégicas do governo: a batalha pela produção e a formação de uma nova visão de mundo, uma nova cultura” (p. 181). Alinhado com “o novo *ethos* que pretendia fundar e desenvolver a Unidade Popular”, o movimento social voluntário teria sido, para o autor, o mais próximo que o *processo chileno* chegou do conceito de “homem novo” (p. 192). Emblemático nesse sentido foi o nome dado às Jornadas da Nova Moral do Trabalho, organizadas pelo Departamento de Cultura da presidência como objetivo de contribuir com a “batalha da produção”, conforme explicou Waldo Atías na seguinte entrevista: SE AFINAN los detalles para la creación del INAC. *El Siglo*, Santiago, 19 ago. 1971. Não paginado.

<sup>87</sup> A Corporação de Fomento da Produção (CORFO) foi criada em abril de 1939 com o objetivo de promover o desenvolvimento racional e harmônico de todas as esferas produtivas ao longo do país, atribuindo ao Estado o papel de agente econômico reitor. Baseado na concepção de que a industrialização constituía o eixo fundamental do desenvolvimento nacional, a CORFO adotou o modelo de substituição das importações, cumprindo um papel altamente dinamizador na economia. Ver: CORREA et al., 2001, p. 142-149; AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: A experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002. p. 75.

exercer este papel”<sup>88</sup>. Tais dificuldades fizeram com que o trabalho na empresa fosse marcado por improvisação, voluntarismo, desperdício de recursos e sectarismo. Autores como Ignacio del Valle Dávila defendem que não se pode falar de um “cinema da UP”, tendo em vista que “nenhuma política cinematográfica minimamente definida emanou do governo de Allende ou dos partidos que o sustentavam”<sup>89</sup>. Daí que as principais transformações ocorridas neste campo no período se devessem, sobretudo, à vontade dos realizadores de contribuir com o processo revolucionário – atitude recorrente no meio artístico, como veremos no decorrer da tese.

Recordando que a década de 1960 foi marcada pela renovação do cinema nacional – que passou a se dedicar primordialmente a temas sociais, afinando-se com a tendência do chamado Novo Cinema Latino-americano –, Aguiar afirma que grande parte das produções dos anos 1970 se deu em conformidade com esses parâmetros, mas desenvolveu características próprias. Sua principal originalidade estaria diretamente relacionada à conjuntura política e residiria na autoatribuição de uma função conscientizadora ante a necessidade de apoiar as mudanças que estavam sendo implementadas no país. Para tanto, buscou-se divulgar e transmitir os filmes em centros não comerciais, como federações estudantis, sindicatos e *poblaciones*<sup>90</sup>, de modo a permitir a massificação das mensagens que carregavam.<sup>91</sup>

A Chile Films foi dirigida pelo cineasta Miguel Littín de fins de 1970 a novembro de 1971, quando ele foi substituído pelo economista Leonardo Navarro, que em março de 1973 deu lugar ao médico Eduardo Paredes. Essas mudanças explicitam as crises atravessadas pela instituição, que – devido à escassez de material provocada pelos embargos econômicos impostos ao Chile, dentre outros fatores – foi incapaz de cobrir por si só uma parcela significativa do mercado nacional, mantendo a dependência do país com relação às produções estrangeiras.

---

<sup>88</sup> AGUIAR, Carolina A. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 106.

<sup>89</sup> Apud AGUIAR, 2013, p. 110.

<sup>90</sup> Conjuntos de casas precárias localizadas em regiões periféricas das cidades chilenas. O termo abarca o que designamos no Brasil como favelas, bem como assentamentos. Os moradores das *poblaciones* são chamados de *pobladores*.

<sup>91</sup> AGUIAR, 2013, p. 107-108.

Passando ao âmbito da TV, em 1971 teve início um programa de fabricação de televisores populares de onze polegadas, modelo ANTU, produzidos pela IRT. Segundo dados reproduzidos pelo historiador Cesar Albornoz, se em fins dos anos 1960 a televisão tinha um público de 374 mil receptores chilenos, em 1972 cerca de 600 mil lares possuíam o aparelho, o que permite estimar que 3 milhões de pessoas (um terço da população total do país) tinham acesso direto ao meio.<sup>92</sup> O Canal Nacional foi criado em fevereiro de 1969 como filial da CORFO. Cabe explicar que, desde suas origens, no governo de Jorge Alessandri (1958-1964), as leis que regulamentavam a atividade televisiva determinavam que as emissoras não poderiam estar vinculadas a interesses privados – o que foi reafirmado no final do mandato de Eduardo Frei com a lei 17.377, publicada em 21 de outubro de 1970. Estipulava-se que apenas as universidades do Chile, Católica de Santiago, Católica de Valparaíso e o governo, por meio da TV Nacional (criada como pessoa jurídica pela mesma lei), poderiam possuir canais.<sup>93</sup>

Em seu estudo sobre tais emissoras, Albornoz apresenta cifras sobre a programação exibida entre 1970 e 1973 e depreende que a função de entretenimento era predominante em todos os canais, ocupando mais de 50% do tempo de exibição, seguida pelas categorias “noticiosa” e “educativa”.<sup>94</sup> Além disso, as porcentagens de programas de origem nacional e estrangeira eram bastante próximas. Isso leva o autor a concluir que “o modelo televisivo era, para dizer o mínimo, distante ao projeto revolucionário”<sup>95</sup>. Detendo-se sobre o caso da TV Nacional, ele constata que o conteúdo de fato vinculado ao ideário da “nova cultura” correspondia a apenas 9%, aproximadamente, da programação semanal. Portanto,

Sob a direção geral de Augusto Olivares e a direção de programação de Helvio Soto, a programação foi tão neutra, e inclusive banal, como interessava mais à oposição que ao movimento popular. As diferenças ideológicas dos membros do Conselho, cuja composição pluripartidarista estava estabelecida de acordo com o Estatuto de Garantias Constitucionais<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> ALBORNOZ, 2014, p. 146-147.

<sup>93</sup> ALBORNOZ, 2014, p. 147-148.

<sup>94</sup> ALBORNOZ, 2014, p. 153-154.

<sup>95</sup> ALBORNOZ, 2014, p. 153-157.

<sup>96</sup> O *Estatuto de Garantías Constitucionales* foi um documento redigido em outubro de 1970 por uma comissão do Senado a partir das exigências apresentadas pelo Partido Demócrata Cristão, que condicionou à sua aprovação a ratificação da vitória de Allende nas eleições presidenciais. De acordo com Alberto Aggio (2002, p. 112), os pontos abordados no texto incluíam a manutenção e preservação da institucionalidade política e das garantias constitucionais sobre a liberdade de associação, de imprensa e de opinião; a manutenção do sistema, do equilíbrio e das atribuições dos três poderes; e a liberdade da educação em todos os níveis.



assinado antes da posse de Allende, faziam com que o segmentopositor muitas vezes tivesse a maioria na tomada de decisões.<sup>97</sup>

Se a Chile Films e a TV Nacional, devido às dificuldades enfrentadas, não conseguiram estabelecer uma orientação clara em suas respectivas áreas entre 1970 e 1973, observamos algo distinto no campo editorial. No início de 1971, os dirigentes da editora Zig Zag, uma das mais importantes do país, enfrentaram um conflito trabalhista que resultou na estatização da empresa, renomeada Editora Nacional Quimantú (“Sol do saber”, em língua mapuche). Vale mencionar que o processo não se deu de forma autoritária, mas negociada: o governo comprou a infraestrutura e os aparelhos de impressão, ao passo que o setor privado ficou com os direitos da marca e das revistas mais comerciais.<sup>98</sup> Tal dado é significativo, pois, como destaca a historiadora Solene Bergot, dentre as 183 empresas que compunham a APS em março de 1973 a Quimantú foi a única que passou para a gestão estatal por processo de venda.<sup>99</sup>

A criação da mesma, em 12 de fevereiro de 1971, teve como antecedente um projeto não aprovado que fora apresentado em 1967 pelo então senador Salvador Allende, o qual reivindicava que a editora universitária Andrés Bello, cujas publicações estavam centradas em textos jurídicos, passasse a trabalhar com obras que contribuíssem mais diretamente para “amplificar os horizontes intelectuais e culturais da nação”<sup>100</sup>. Esta aspiração viria a constituir o fundamento do projeto editorial da Quimantú. De acordo com Bernardo Subercaseaux, seu perfil se definiu em 1972, quando a lógica econômica foi reajustada por uma estratégia de fomento do livro e massificação da informação. “Sol do saber”, o Estado como protetor e difusor do patrimônio cultural – princípio coerente com o projeto de aprofundamento democrático previsto no programa de governo da UP.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> ALBORNOZ, 2014, p. 153-169. Para exemplos de textos publicados na imprensa ligada à UP sobre o caráter comercial e “alienante” da televisão chilena, ver: SCHNEIDER, René. No vea televisión: se acostumbrará. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 2, nov. 1972. p. 10; LLONA, Eugenio. Minuet sobre la lucha de clases. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 4, jan./fev. 1973. p. 10.

<sup>98</sup> SUBERCASEAUX, 2003, p. 270-271; VARAS, José Miguel. El sol de la cultura. In: LAWNER, Miguel (Ed.). *Salvador Allende: presencia en la ausencia*. Santiago: LOM, 2008. p. 354.

<sup>99</sup> BERGOT, 2005.

<sup>100</sup> Apud GOMES, Ivan L. A revista em quadrinhos Cabrochico e os debates culturais para a construção da ‘via chilena para socialismo’ (1971-1972). *História Unisinos*, São Leopoldo, n. 16, v. 1, jan./abr. 2012. p. 45.

<sup>101</sup> SUBERCASEAUX, 2003, p. 272-273.

Seguindo este conceito, criaram-se diferentes coleções de livros que abarcavam desde edições de bolso de clássicos da literatura até obras infantis, manuais de teoria política e textos voltados a refundar as bases da identidade nacional.<sup>102</sup> No último caso, destacou-se “Nosotros los chilenos”, idealizada e dirigida inicialmente pelo escritor Alfonso Alcalde, posteriormente substituído pelo jornalista Hans Ehrman. A coleção abarcava um conjunto de estudos sobre o acontecer histórico e cultural do país e tinha como objetivo “permitir que os chilenos nos conheçamos a nós mesmos”<sup>103</sup>, sendo expressivo, nesse sentido, seu primeiro título: *Quién es Chile* (1971), escrito pelo próprio Alcalde. Apontando para a “constituição de uma identidade cultural nacional, em que se reparem as exclusões do passado e em que o patrimônio popular – tradicionalmente postergado – ingresse no cânone vivo da sociedade e da cultura chilena”<sup>104</sup>, “Nosotros los chilenos” reuniu 49 volumes dedicados a temáticas variadas (cinema, mineração, culturas indígenas, movimentos sociais, juventude, geografia etc.), apresentando diferentes concepções sobre o popular e a cultura. Um de seus volumes, escrito pelo jornalista Fernando Barraza e publicado em 1972, tematizava a Nova Canção Chilena para defender que ela “cumpriu e segue cumprindo um papel importante dentro do movimento musical de nosso país”<sup>105</sup>.

Outra coleção que merece menção é a dos “Minilibros”, um conjunto de obras narrativas que privilegiou autores consagrados da literatura universal. Sua originalidade consistia no formato reduzido, nas altíssimas tiragens (que oscilavam entre 50 e 80 mil exemplares) e no baixo preço, similar ao de uma caixa de cigarros. Publicada de agosto de 1972 a agosto de 1973, a coleção abarcou um total de 55 títulos.<sup>106</sup>

No que se refere aos periódicos, foram criadas revistas dirigidas a segmentos específicos da população, como a juvenil *Onda*, a feminina *Paloma* e infantil *Cabrochico*.<sup>107</sup> Em sua análise sobre a imprensa chilena de fins dos anos 1960 e inícios dos 70, o sociólogo Arturo Navarro argumenta que naquele momento “os meios de comunicação estavam a

---

<sup>102</sup> As nove coleções de livros da Quimantú são: *Quimantú para todos*, *Nosotros los chilenos*, *Camino abierto*, *Cuadernos de Educación Popular*, *Clásicos del pensamiento social*, *Minilibros*, *Cordillera*, *Cuncuna* e *Documentos Especiales*. Também foram publicados 22 livros avulsos (fora das coleções).

<sup>103</sup> Apud ALBORNOZ, 2005, p. 155.

<sup>104</sup> SUBERCASEAUX, 2003, p. 273.

<sup>105</sup> BARRAZA, Fernando. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú, 1972. p. 15.

<sup>106</sup> SUBERCASEAUX, 2003, p. 277-280; VARAS, 2008, p. 356.

<sup>107</sup> ALBORNOZ, 2005, p. 156.

serviço da disputa ideológica que embebia toda a sociedade”<sup>108</sup>. As novas revistas da Quimantú cumpriram um papel nesta batalha, atuando em terrenos já ocupados por outros periódicos de modo a fazer-lhes frente. Assim, *Ahora* passou a disputar o terreno do jornalismo interpretativo com *Ercilla*; *Onda* procurou atrair os jovens leitores de *Ritmo de la Juventud*; *Mayoría* competiu com a revista policial *VEA*; *Historietas Q* com *Historietas Disney*; *Sucesos* com *Hechos Mundiales*; e *Chile hoy* com *Desfile*. Paralelamente, a Quimantú ingressou em setores ainda não explorados pela imprensa nacional, como o infantil (com a já citada *Cabrochico*) e o cultural (*La Quinta Rueda*).<sup>109</sup>

A editora esteve dividida em duas seções: Departamento Editorial, chefiado por Luciano Rodrigo e responsável pela maior parte das publicações mencionadas até aqui; e Publicações Especiais, liderada pelo socialista Alejandro Chelén Rojas. As principais coleções de livros ligadas a esta última eram: “Clasicos del Pensamiento Social”, dedicada a difundir expoentes da tradição marxista; “Camino abierto”, de análise política, cuja linha editorial era disputada pelos partidos Comunista e Socialista, explicitando as disparidades estratégicas em torno da via de acesso ao poder; e “Cuadernos de Educación Popular”<sup>110</sup>, voltada a explicar de maneira didática o marxismo-leninismo e o projeto da *Via chilena ao socialismo* com vistas a angariar apoio e participação popular.<sup>111</sup> O departamento de Publicações Especiais também criou a série “Documentos Especiales”, que publicou desde um manual de xadrez até documentos inéditos que registraram as tentativas de boicote ao governo de Allende envolvendo os Estados Unidos (“Los gremios patronales”, “El caso Schneider” e “Papeles de la ITT”, entre outros).<sup>112</sup>

Centrada nos livros, mas sem descuidar dos periódicos, a política editorial da Quimantú se destinou em sua totalidade ao mercado interno, promovendo mudanças no sistema de circulação e consumo.<sup>113</sup> O escritor José Miguel Varas estima a produção média da empresa entre 500 e 800 mil livros mensais, com tiragens de dezenas de milhares de

<sup>108</sup> NAVARRO, Arturo. Presentación de Arturo Navarro. In: MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1970. El país en que triunfa Salvador Allende*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013. (Coleção “Memoria a 40 años”). p. 102. Sobre o assunto, ver também: DOONER, 1989; BERNEDO, 2003.

<sup>109</sup> NAVARRO, 2013, p. 103-108.

<sup>110</sup> Esta coleção está sendo estudada pela historiadora Marília Antunes no projeto de Mestrado intitulado *Os Cuadernos de Educación popular e o projeto de formação da consciência revolucionária do trabalhador. Chile, 1971-1973*, em andamento, desenvolvido na FFLCH-USP.

<sup>111</sup> SUBERCASEAUX, 2003, p. 274.

<sup>112</sup> MALDONADO, Carlos. Aportes políticos e ideológicos. *El Siglo*, Santiago, p. 11, 18 mar. 1973. p. 11.

<sup>113</sup> SUBERCASEAUX, 2003, p. 281.

exemplares para cada título. Entre os periódicos, o de maior destaque teria sido a revista *Paloma*, com 50 mil exemplares semanais.<sup>114</sup> No início de 1973, textos publicados em jornais e revistas de esquerda falavam na cifra de 5 milhões de livros vendidos até então, enquanto Solene Bergot afirma que a Quimantú editou mais de 11 milhões de livros em seus 32 meses de existência e vendeu aproximadamente 10 milhões deles, em um país que contava com 8,8 milhões de habitantes.<sup>115</sup>

Para escoar esta produção, a editora recorreu a novas formas de distribuição, em que os quiosques de livros cumpriam um papel fundamental. Outras estratégias empregadas foram visitas de representantes a centros trabalhistas e universitários, realização de exposições ambulantes e distribuição gratuita das cartilhas de educação popular.<sup>116</sup> Promoveu-se, assim, um aumento significativo no consumo de livros durante o governo da UP, fazendo com que este produto ingressasse na cultura de massas, conforme argumenta Subercaseaux: “Trata-se de uma cultura de massas destinada a cumprir em sentido amplo uma função educativa”<sup>117</sup>, “um fenômeno que pretendia integrar uma cultura mesocrática de cunho ilustrado (as coleções e títulos escolhidos) com uma cultura popular (a massividade e os novos receptores-leitores)”<sup>118</sup>. Para Bergot, essa concepção da cultura como educação permanente e política evidenciava o projeto da UP de formar os “homens novos”, o que, segundo o próprio programa de governo da coalizão, não seria possível sem uma política cultural claramente definida.<sup>119</sup>

Para além da atuação das empresas estatais no campo da cultura, é importante citar também o apoio dado pelo governo a iniciativas levadas a cabo por artistas e organizações populares. De acordo com o sociólogo Carlos Catalán, trata-se da continuidade e expansão da linha de assistência material e formativa inaugurada pelo governo anterior, liderado pelo democrata-cristão Eduardo Frei.<sup>120</sup> Este trabalho foi realizado sobretudo pelo Departamento

---

<sup>114</sup> VARAS, 2008, p. 359.

<sup>115</sup> BERGOT, 2005.

<sup>116</sup> SUBERCASEAUX, 2003, p. 282-283.

<sup>117</sup> SUBERCASEAUX, 2003, p. 284.

<sup>118</sup> SUBERCASEAUX, 2003, p. 286.

<sup>119</sup> BERGOT, 2005.

<sup>120</sup> CATALÁN, Carlos. *Estado y campo cultural en Chile*. Chile: Programa FLACSO, 1988. (Material de Discusión, n. 115). p. 15.

de Cultura da Presidência<sup>121</sup>, que, segundo o pesquisador Rafael Chavarría, se concentrou mais na extensão do que na gestão cultural, ou seja, na programação de atividades culturais e não na geração de políticas de corte cultural ou planos de longo prazo.<sup>122</sup> O departamento centralizou as atividades dos Comitês Provinciais de Cultura além de colaborar com a organização, divulgação, financiamento e/ou oferecimento de apoio técnico a atividades tais como os Trens da Cultura, a Temporada de Ópera Nacional e as Jornadas da Nova Moral do Trabalho, para citar alguns exemplos.

Os eventos artísticos patrocinados pelo governo geralmente eram gratuitos ou com preços acessíveis à maior parte da população e se realizavam em espaços com capacidade para um público amplo (como o Estádio Nacional) ou em locais tradicionalmente identificados com a cultura erudita (como o Teatro Municipal), buscando promover sua reapropriação simbólica por parte dos setores populares.

Um último comentário sobre o Departamento de Cultura diz respeito à sua precariedade, conforme a descrição do pesquisador Germán González: “não distava de uma pequena oficina mal mobiliada no palácio de governo, onde se reuniam alguns encarregados administrativos do regime e um conjunto rotativo de artistas e intelectuais que traziam frequentemente projetos a serem considerados e produzidos materialmente”<sup>123</sup>. Seu primeiro diretor foi o escritor Waldo Atías, membro do Comitê Central do PC, substituído pelo compositor Enrique Rivera em 1972.<sup>124</sup>

Considerando-se o exposto até aqui, podemos concluir que o governo da UP, em seu curto período de duração, teve dificuldades para implementar uma institucionalidade funcional no sentido de gerir, por meio de uma política bem definida, o campo cultural. Esta

---

<sup>121</sup> Um documento do Partido Comunista datado de 1971 afirma que durante o governo de Frei o Departamento “não cumpria nenhuma classe de funções e consistia em um escritório com um senhor que atendia seus assuntos particulares nele”. Por não contar com orçamento nem pessoal, o cargo de diretor não teria interessado aos partidos da coalizão; não obstante, o PC designou Waldo Atías para ocupá-lo. Ainda segundo o documento, “Foi assim como um mecanismo de ação imediata, ante a carência de meios e de um aparato organizado, surge a iniciativa de realizar uma programação para colocarmo-nos em contato com os organismos culturais” (DEPARTAMENTO DE CULTURA de la Presidencia de la República. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11 – 12 de septiembre. Chile: [s.n.], 1971. p. 97).

<sup>122</sup> CHAVARRÍA CONTRERAS, Rafael. Aproximaciones hacia la Gestión Cultural durante la Unidad Popular. In: MOYANO BARAHONDA, Cristina (Comp.). *A 40 años del golpe de Estado en Chile: continuidades y rupturas en la historia reciente: actores, política y educación*. Santiago: Editorial USACH, 2013, p. 177-189.

<sup>123</sup> GONZÁLEZ QUIROZ, 1989. p. 36.

<sup>124</sup> Não encontramos dados sobre quem ocupou o cargo no ano de 1973.

característica foi observada por muitos autores, que destacaram a falta de iniciativas oficiais e o caráter improvisado das medidas adotadas. Chavarría argumenta que “a Gestão Cultural em tempos da Unidade Popular tinha mais relação com um conjunto de boas práticas que com uma política cultural clara que acompanhasse o processo”<sup>125</sup>. Para Brunner, “o Programa de Governo da Unidade Popular fora particularmente fraco neste campo: um desenho sem demasiada consistência”<sup>126</sup>. Como consequência, a “A própria política cultural do Governo Popular – imposta mais pelos fatos que por uma vocação de mudança cultural fundada teoricamente [...] – apenas conseguiu insinuar-se”<sup>127</sup>. No mesmo sentido, Subercaseaux afirma que quando Allende assumiu a presidência não havia uma política cultural claramente definida, “O que há é o propósito de aprofundar algumas ideias-força (acesso da maioria à arte, defesa do patrimônio nacional etc.)”<sup>128</sup> a partir de lógicas distintas de estratégia política. Por sua vez, Catalán se refere à “adoção de políticas culturais diversas, e até contraditórias, implementadas segundo a distribuição que os partidos fizeram entre si dos organismos estatais vinculados ao campo da cultura”<sup>129</sup>.

Coincidimos parcialmente com esses autores, pois entendemos que, apesar de não ter ocorrido a institucionalização de uma política cultural durante a UP – conforme atestam a ausência de legislação, planos de cultura ou instituições culturais criadas no período –, é possível identificar uma tendência na atuação do governo: a busca por democratizar a produção cultural, tornando mais acessíveis conteúdos que até então eram privilégio de determinados grupos sociais. Tal concepção ficou evidente na política editorial da Quimantú, que acabou por se tornar o referente cultural do governo<sup>130</sup>, mas também pode ser percebida em ações como a expansão de vagas no sistema de ensino, a popularização do aparelho televisor e as caravanas e temporadas artísticas patrocinadas pelo Departamento de Cultura da Presidência. Nas palavras de Osandón e González, “a via chilena ao socialismo será, também, uma via *sui generis* para uma revolução cultural, cujos objetivos não serão outros que democratizar a cultura e massificar a educação”<sup>131</sup>. Na mesma linha, Brunner se refere às “medidas de conteúdo popular que, no fundo, tendiam a ampliar o mercado cultural, a

---

<sup>125</sup> CHAVARRÍA CONTRERAS, 2013, p. 185.

<sup>126</sup> BRUNNER, 1988, p. 411.

<sup>127</sup> BRUNNER, 1988, p. 420-421.

<sup>128</sup> SUBERCASEAUX, 2003, p. 270.

<sup>129</sup> CATALÁN, 1988, p. 13.

<sup>130</sup> ALBORNOZ, 2005, p. 154.

<sup>131</sup> OSANDÓN MILLAVIL; GONZÁLEZ CALDERÓN, 2014, p. 136.

mobilizar uns conteúdos formalmente anticapitalistas e a redistribuir formas de acesso à educação”<sup>132</sup> e, com um tom mais crítico, Álvarez considera que primava na esquerda chilena uma visão reducionista da noção cultura, centrada no acesso ao conhecimento<sup>133</sup>.

Como explica a socióloga María Berríos, é preciso contextualizar a dinâmica do campo cultural durante a UP, compreendendo-a como “a culminação de um longo processo que Anny Rivera denominou ‘cultura do compromisso’”, marcado pela articulação da cultura nacional via Estado mesocrático. Tal atitude, predominante no Chile desde as primeiras décadas do século XX, tinha como fundamento a concepção de que “a cultura é uma forma privilegiada de educação e que portanto é necessário ampliar sua difusão para conseguir uma cobertura massiva. A través da educação do povo se pretende alcançar o objetivo do desenvolvimento e a modernização nacional”<sup>134</sup>. Nesse sentido, a UP representaria a continuidade de um processo de democratização cultural, promovido prescindindo de uma institucionalidade formal.<sup>135</sup>

Passemos agora a examinar a atuação do governo no campo musical, verificando até que ponto se pode falar em um favorecimento da Nova Canção Chilena (NCCh) em detrimento de outros estilos musicais, tendo em vista a recorrência, na bibliografia consultada, da ideia de que “Desde o começo do governo de Allende, os cantores e artistas que se reconhecem na Nova Canção Chilena [...] conhecem uma espetacular ampliação de sua atividade criativa e produtiva”<sup>136</sup>. Interessa-nos sobretudo relativizar a imagem de “música oficial” atribuída ao movimento – “este canto social que foi governo”, nas palavras do locutor radial René Largo Farías.<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> BRUNNER, 1988, p. 421.

<sup>133</sup> ÁLVAREZ VALLEJOS, 2014, p. 177.

<sup>134</sup> BERRÍOS, 2003, p. 231.

<sup>135</sup> BERRÍOS, 2003, p. 230. Cabe mencionar que a institucionalidade cultural chilena data oficialmente de 2003, quando foi criado o Conselho Nacional da Cultura e das Artes.

<sup>136</sup> ARRATE, Jorge; ROJAS, Eduardo. *Memoria de la izquierda chilena*. Tomo II (1970-2000). Santiago: Ediciones B / Javier Vergara Editor, 2003b. p. 38.

<sup>137</sup> LARGO FARÍAS, René. El canto social durante el gobierno de la Unidad Popular. In: LEONARDINI, Nanda (Org.). *Chile: de la luz a las tinieblas*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1999. p. 31.

### 1.3 As ações no campo musical: primazia da Nova Canção Chilena?

Em 24 de dezembro de 1970, pouco depois da posse de Allende, foi promulgado um decreto exigindo que a partir do mês seguinte as rádios passassem a reservar 25% de sua programação à música chilena, sendo ao menos 15% à música folclórica.<sup>138</sup> Nos termos do documento:

[...] as programações diárias de todas as radioemissoras deverão conter ao menos 25 por cento de música nacional, entendendo-se por tal a criada por autores e compositores chilenos, sobre qualquer ritmo e gênero; e um 15 por cento de música chilena, entendendo-se por tal a recompilada por nossos investigadores e a criada sobre ritmos folclóricos chilenos. [...] a) As porcentagens indicadas [...] deverão distribuir-se ao longo das programações diárias evitando acumulações; b) Os locutores e animadores ao anunciar ou desanunciar cada composição deverão indicar título, ritmo, autores e intérpretes; c) A proporcionalidade assinalada [...] também deverá ser observada dentro das audições musicais a cargo de comentaristas de discos.<sup>139</sup>

De acordo com a historiadora Tânia Garcia, medidas nesse sentido vinham sendo debatidas e implementadas no país desde a década de 1940 por meio de publicações e órgãos governamentais, com destaque para a Direção Geral de Informação e Cultura (DIC) e sua sucessora, a Direção de Informação do Estado (DIE). Ainda segundo a autora, não obstante os esforços normativos e fiscalizadores desses organismos, os programadores radiais encontravam formas de burlar a lei.<sup>140</sup>

<sup>138</sup> LARGO FARÍAS, 1999, p. 35; GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 140. Alguns autores afirmam que esta medida foi impulsionada por René Largo Farías, que naquele momento era chefe do departamento de rádio do Escritório de Informações e Radiodifusão da Presidência da República (OIR), órgão de comunicação oficial criado em 1960 como dependente da Secretaria Geral de Governo.

<sup>139</sup> Apud ALBORNOZ, Cesar. Presentación de Cesar Alborno. In: MILOS, Pedro (ed.). *Chile 1971. El primer año de gobierno de la Unidad Popular*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013. (Coleção “Memoria a 40 años”). p. 139. Com um objetivo similar, foi promulgada a lei 17.439 em 10 de junho de 1971, a qual dispunha que “Nos espetáculos ao vivo que se apresentam em emissoras radiais, canais de televisão, salas de espetáculos [...] e estabelecimentos similares, 85% dos artistas que se expressem em castelhano, ao menos, deverão ser chilenos. [...] Na porcentagem indicada, dever-se-á incluir, necessariamente, um conjunto folclórico chileno ou solistas com acompanhamento de harpa, violão ou acordeão, todos devidamente caracterizados” (CHILE. Ministerio del trabajo y previsión social. Ley 17439, 10 jun. 1971. Establece que en los espectáculos artísticos de números vivos que indica, el 85% de los artistas que se expresen en el idioma castellano, a lo menos, deberán ser chilenos. *Diario Oficial*, Chile, 10 jun. 1971. Disponível em: <<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=29016&idParte=0>>. Acesso em: 4 jul. 2016).

<sup>140</sup> GARCIA, Tânia C. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista Musical Chilena*, Santiago, n. 212, jul./dez. 2009. p. 14. Ver também FUENZALIDA, Valerio. *La industria fonográfica chilena*. Santiago: CENECA, 1985. p. 8-12.



A situação não foi diferente no caso do decreto de 1970, conforme atestam diversos artigos publicados na imprensa do período, nos quais reclamava-se uma atitude mais enérgica por parte do governo no sentido de fiscalizar e punir as emissoras desobedientes. Assim, se a oitava edição da revista *Onda* celebrava o decreto como melhor iniciativa do último ano, meses depois o locutor radial Ricardo García utilizaria suas páginas para “indicar o estranho que é ouvir programações onde o nosso segue ausente”, o que seria consequência da “ausência de uma política cultural definida com respeito aos meios de comunicação”<sup>141</sup>.

Pouco após a promulgação do decreto, uma outra iniciativa foi levada a cabo pelo governo no campo artístico: o Trem da Cultura, promovido pelo Departamento de Cultura da Presidência. Tratava-se de uma caravana reunindo folcloristas, atores, músicos, dançarinos, comediantes, artistas plásticos e escritores que percorreram centenas de quilômetros do sul do Chile apresentando-se gratuitamente nas províncias. De acordo com os organizadores, dois seriam os objetivos centrais: “O primeiro deles é levar ao povo as diversas manifestações artísticas e culturais às quais as classes populares geralmente não têm acesso. O segundo é promover o interesse nas províncias para chegar à criação do Instituto Nacional da Cultura e da Arte [INAC]”<sup>142</sup>. Quanto a este último objetivo, a ideia era impulsionar a criação de comissões culturais locais, as quais serviriam como base para o futuro instituto.<sup>143</sup> Daí que a programação incluísse, além das apresentações artísticas, conferências e debates.

Após um ato que contou com a participação de Allende, o trem partiu da Estação Central de Santiago em 16 de fevereiro de 1971 rumo a Puerto Montt e retornou à capital um mês depois. Não há consenso nas fontes consultadas sobre o número de integrantes da caravana, que varia de cinquenta a mais de cem artistas. Dentre os músicos, são citados Rolando Alarcón, Los Emigrantes, Nano Acevedo, grupo Rauquén, conjunto Algodón, Osvaldo Madera, Omar Rivoira e o duo Eulogio Dávalos e Miguel Ángel Cherubito, além de

---

<sup>141</sup> GARCIA, Ricardo. En onda comenta: Ricardo García. *Onda*, n. 48, 3 jul. 1973. p. 39. Sobre o tema do impacto do decreto e da presença da NCCh nas rádios, ver MULARSKI, Jedrek. *Music, Politics, and Nationalism In Latin America: Chile During the Cold War Era*. Nova York: Cambria Press, 2014. p. 149-154. Cabe explicar que a maioria das emissoras de rádio estava nas mãos da oposição, mas também havia canais ligados à esquerda e leais ao governo de Allende, como o da Universidade do Chile, a Radio Corporación (operada pelo PS), a Radio Magallanes (pelo PC), a Radio Sargento Candelaria (pelo MAPU), a Radio Nacional (pelo MIR) e a Radio Luis Emilio Recabarren (pela CUT) (SALAS ZÚÑIGA, Fabio. *La primavera terrestre: cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Santiago: Cuarto Propio, 2003. p. 83).

<sup>142</sup> MAÑANA parte el “Tren de la Cultura” al Sur. *Clarín*, 15 fev. 1971. Não paginado.

<sup>143</sup> WALDO ATÍAS: SE AFINAN los detalles para la creación del INAC. *El Siglo*, 19 ago. 1971. Não paginado.

Julio Numhauser e Mario Salazar, que participaram também na qualidade de cientistas sociais. Segundo o relato de Nano Acevedo,

Em um mês realizamos uma centena de apresentações, enquanto os escritores davam palestras em bibliotecas e universidades, e o balé junto aos violonistas clássicos atuavam em cenários mais seletos, os pintores expunham em praças e salas; o canto, a dança, o humor e a poesia pisavam os cenários do povo, desde os menores palcos até os ginásios municipais.<sup>144</sup>

A direção artística da turnê ficou a cargo do mímico Enrique Noisvander e a direção musical foi feita pelo pianista Valentín Trujillo, bastante conhecido na época por seu exitoso trabalho como orquestrador em programas televisivos (*Sábados Gigantes*) e discos de nomes como Cecilia, Vicente Bianchi, Los Huasos Quincheros e Arturo Gatica.<sup>145</sup>

Trujillo também participou de outra iniciativa musical ligada ao governo da UP: o III Festival da Nova Canção Chilena, realizado nos dias 20 e 21 de novembro de 1971.<sup>146</sup> A principal diferença desta edição em relação às duas anteriores consiste justamente no patrocínio estatal, via Departamento de Cultura da Presidência, pois até então o festival havia sido amparado somente pela Pontifícia Universidade Católica do Chile.<sup>147</sup> Isso permitiu que ele tivesse como cenários o Estádio Chile e o Teatro Municipal de Santiago e fosse transmitido ao vivo pela TV Nacional e pela rádio Cooperativa.<sup>148</sup>

Dando continuidade à proposta da segunda edição, o evento não teve caráter competitivo, sendo escolhidas, dentre as 116 canções inscritas, 17 finalistas. Foram elas: “Canto para el hombre nuevo” (Orlando Muñoz e Alsino Fuentes / interpretada por Los Chunchos), “El buey” (Kiko Álvarez), “Después de la primavera” (Carlos Smith), “Hay algunos jóvenes” (Martín Pino), “Muchachas del Telar” (Víctor Jara / interpretada por Isabel Parra), “Muy bien hecho está” (Orlando Muñoz e Alsino Fuentes / interpretada por Humberto Lozán), “Que haces con tu libertad hermano” (Alejandro Reyes), “A mi comandante” (Richard Rojas), “Carta para un analfabeto” (Valericio Leppe / interpretada por Dúo Coirón), “Madre Tierra Compañera” (Clemente Izurieta e Gustavo Toro / interpretada por Danai), “Prohibido pasar” (José Alfredo Fuentes e Oscar Cáceres), “Vals en recuerdo del Astronauta

<sup>144</sup> ACEVEDO, 1995, p. 110.

<sup>145</sup> MAÑANA..., 1971.

<sup>146</sup> É importante esclarecer que este foi um dos muitos festivais da canção patrocinados parcial ou integralmente pelo governo da UP, tendo sido contemplados diferentes estilos musicais, do folclore à balada romântica.

<sup>147</sup> Retomaremos os festivais da Nova Canção Chilena no quarto capítulo da tese. Ver também o Apêndice 7.

<sup>148</sup> LA NUEVA CANCIÓN Chilena. *El Musiquero*, Santiago, n. 154, [nov.?] 1971. p. 4.

Ruso, Víctor Patsayev” (Iván Marcos / interpretada por Homero Caro), “Volando” (Fernando Ugarte), “Me gusta” (Genaro Prieto), “Vamos al pique” (Igor Colima e Enrique Fernández / interpretada pelo Grupo Musical del Ballet Folklórico Nacional), “Elegía para una muchacha roja” (Patricio Manns) e a cantata *La Fragua* (Sergio Ortega / interpretada por Quilapayún). Também se apresentaram Tito Fernández, Rolando Alarcón e os conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani e Manguaré, entre outros artistas.<sup>149</sup>

O trabalho de seleção dos finalistas foi feito pelos músicos Valentín Trujillo, Julio Nuhmauser e Cirilo Vila; pelos jornalistas Fernando Barraza e Luis Domínguez; e pelo locutor radial Agustín Fernández. A organização do festival ficou a cargo de Ricardo García, como nas duas primeiras edições, e o produtor foi Arturo San Martín Bello.<sup>150</sup>

Segundo a revista *El Musiquero*<sup>151</sup>, não obstante o apoio econômico e publicitário dado pelo governo, “o público não se portou como nos anos anteriores”, ocupando apenas metade do Estádio Chile, ao passo que “o Teatro Municipal tampouco se encheu completamente”, o que poderia ser explicado tanto pela transmissão radial e televisiva quanto pela desorganização de muitos participantes. Alguns cantores não haviam decorado as letras que deveriam interpretar, precisando recorrer a “colas”; já o compositor Sergio Ortega não conseguiu montar a tempo a obra *La Fragua*, cuja estreia estava prevista para ocorrer no evento.<sup>152</sup> Apesar dos problemas, o músico Patricio Manns, entrevistado pela revista, declarou considerar que “o Festival este ano alcançou seu ponto mais alto”, na medida em que abriu espaço para uma quantidade significativa de novos autores, contribuindo para a renovação da NCCh.<sup>153</sup>

A vinculação dos músicos ligados ao movimento com o governo também abarcou alguns cargos culturais. No âmbito institucional, destaca-se o nome de Julio Numhauser – integrante do duo Ameríndios – como Assessor Técnico do Departamento de Cultura da

<sup>149</sup> ACEVEDO, 1995, p. 58; LA NUEVA CANCIÓN..., [nov.?] 1971, p. 4-6.

<sup>150</sup> ACEVEDO, 1995, p. 57-58.

<sup>151</sup> *El Musiquero* foi um periódico de circulação nacional publicado em Santiago de 1964 a 1976, totalizando 269 exemplares. O organismo responsável pela publicação, sua linha editorial e sua periodicidade variaram durante os anos. No período abrangido em nossa pesquisa, *El Musiquero* era uma revista mensal especializada em música impressa e distribuída pela Editorial Lord Cochrane, com uma tiragem de 50.000 exemplares. (ARANTES, Mariana. *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-70)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, UNESP, Franca. p. 12-15).

<sup>152</sup> LA NUEVA CANCIÓN..., [nov.?] 1971, p. 5.

<sup>153</sup> LA NUEVA CANCIÓN..., [nov.?] 1971, p. 7.

Presidência e diretor artístico da companhia discográfica IRT desde sua nacionalização.<sup>154</sup> Por sua vez, Rolando Alarcón, que além de cantor e compositor era professor primário, foi nomeado Assessor Musical do Ministério de Educação Pública em 1972.<sup>155</sup>

Outros músicos trabalharam em organismos vinculados a universidades públicas ou partidos políticos integrantes da UP, em especial o PC, ao qual muitos expoentes da NCCh eram filiados. É o caso de Sergio Ortega (diretor artístico do Canal 9 a partir de 1971), Eduardo Yáñez (colunista da revista comunista *Ramona*) e Víctor Jara (compositor de trilhas sonoras para a TV Nacional). No que tange a esta última emissora, também merece menção o programa televisivo “Raíces del canto”, coordenado por Fernando Ugarte e dedicado ao repertório da NCCh.<sup>156</sup>

Em 1971, alguns músicos foram convidados pelo reitor comunista Enrique Kirberg a integrarem a Secretaria Nacional de Extensão e Comunicações da Universidade Técnica do Estado (UTE), passando a receber um salário modesto para realizarem determinado número de apresentações por ano. De acordo com a bailarina Joan Turner, foram contratados, além de seu marido Víctor Jara, Isabel Parra, Inti-Illimani, Quilapayún e Cuncumén.<sup>157</sup> Jorge Coulón, integrante do Inti-Illimani, assinala que a incorporação à secretaria permitiu a profissionalização do conjunto.<sup>158</sup> Comentando este fato, outro integrante, Horacio Durán, constatou que “A universidade, não o governo, nos apoiou”<sup>159</sup>.

---

<sup>154</sup> TERCERA PATA de la nueva canción. *Ramona*, Santiago, n. 4, 19 nov. 1971. p. 42-43; FERNÁNDEZ, Cucho. Prenda la oreja. *Ramona*, Santiago, n. 25, 18 abr. 1972. p. 11.

<sup>155</sup> ALARCÓN, Rolando. Lo dice Rolando Alarcón: “Fue un año duro”. *Onda*, n. 35, 5 jan. 1973, p. 9. De acordo com o jornalista Manuel Vilches, o trabalho de Alarcón como assessor musical resultou em um manual sobre *cueca* escrito pelo músico e editado pelo Ministério de Educação Pública em 1973 (La gloria desde la vidriera: Rolando Alarcón y la consagración de la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo, 2014. p. 196).

<sup>156</sup> TUPPER, Patricio. La porfiada imagen. *Onda*, Santiago, n. 2, 1º dez. 1971. p. 46.

<sup>157</sup> JARA, J., 1998, p. 220. A cientista política J. Patrice McSherry (*Chilean New Song: The political power of music, 1960s-1973*. Philadelphia: Temple University Press, 2015. p. 97-100; 187) fala em um total de doze grupos musicais, não necessariamente identificados com a NCCh, dentre outros artistas.

<sup>158</sup> “Esse ano, a UTE, que como resultado da democratização produzida pela reforma havia chegado a ser dirigida pela esquerda, propôs incorporarmos-nos a seu quadro de artistas, recebendo um salário básico em troca de realizar um número de atuações por ano. [...] É assim que Inti-Illimani se transforma em conjunto profissional em 1971”. Entrevistado por CIFUENTES SEVES, 2000.

<sup>159</sup> Apud McSHERRY, 2015, p. 100.

Ainda sobre as atividades culturais organizadas pelo PC, três grandes encenações foram dirigidas por Víctor Jara no Estádio Nacional em 1972, sendo duas comemorações da ala jovem do partido e uma homenagem ao poeta Pablo Neruda pela obtenção do Prêmio Nobel de Literatura no ano anterior.<sup>160</sup>

Por fim, vale citar o trabalho desenvolvido por Patricio Manns junto à editora Quimantú, pela qual publicou em 1972 os livros *Breve síntesis del movimiento obrero*; *Los terremotos chilenos* (vol. 1 e 2); *Grandes desportistas*; e *Las grandes masacres* – todos integrantes da coleção “Nosotros los chilenos”, que, como já mencionado, incluía um volume inteiramente dedicado à NCCh, escrito por Fernando Barraza. No mesmo ano, Manns lançou o ensaio histórico *La Revolución de la Escuadra* pela editora da Universidade de Valparaíso.<sup>161</sup>

Mas talvez o que mais contribuiu para a identificação dos músicos ligados ao movimento com o processo político conduzido pela UP foi a nomeação de alguns deles como “Embaixadores Culturais do Governo Popular”. De acordo com o Eduardo Carrasco, integrante do Quilapayún, esta iniciativa se inseria no quadro mais amplo da chamada “Operação Verdade”, promovida pelo governo com o objetivo de combater a forte campanha publicitária que estava sendo realizada por seus opositores dentro e fora do Chile. Assim,

Allende nos sugeriu que os artistas poderíamos contribuir à causa popular se coordenássemos nossas turnês no exterior. Se a imprensa dos países que visitássemos chegasse a se interessar por nós, poderíamos contribuir para dar uma imagem mais positiva das ideias do novo governo.<sup>162</sup>

Conforme nos explicou o musicólogo Alfonso Padilla, tratava-se fundamentalmente de um cargo simbólico, “porque isso não significava que lhes pagassem mais, que tivessem um salário de embaixadores [...] nem que tivessem passaporte oficial [...] este era um título que absolutamente não [lhes] deu nenhum privilégio”<sup>163</sup>. Também não ocorreu qualquer cerimônia

---

<sup>160</sup> JARA, J., 1998, p. 275.

<sup>161</sup> GARCÍA, Ricardo. Patricio Manns: de canciones y terremotos. *Ramona*, Santiago, n. 31, p. 34-36, 30 maio 1972. Também consultamos o *website* oficial de Patricio Manns, disponível em: <[http://manns.cl/web/index.php?option=com\\_content&task=view&id=123&Itemid=52](http://manns.cl/web/index.php?option=com_content&task=view&id=123&Itemid=52)>. Acesso em 31 jul. 2016. Um caso similar é o do músico Payo Grondona, que trabalhou como jornalista na Editora Quimantú e na TV Nacional durante o governo da UP.

<sup>162</sup> CARRASCO, 2003, p. 178.

<sup>163</sup> PADILLA, Alfonso. *Entrevista II* [4 dez. 2015]. Entrevistadora: Natália Schmiedecke. Helsinki, Universidade de Helsinki, 2015. 1 arquivo .mp3 (140 min.). Este dado também aparece em entrevistas e livros memorialísticos escritos pelos músicos. Em alguns casos, as informações divergem, como em um depoimento em que José Seves

oficial de nomeação, sendo diversos e difíceis de mapear os meios pelos quais determinados artistas se tornaram “embaixadores”. No campo musical, encontramos nas fontes da época menções recorrentes a Víctor Jara, Isabel Parra e os conjuntos Inti-Illimani, Aparcoa e Quilapayún. Sobre este último, Eduardo Carrasco afirmou que mesmo antes da posse do presidente “fomos nomeados oficialmente ‘embaixadores culturais’ do novo governo. O próprio Allende comunicou isso à imprensa”<sup>164</sup>.

Cabe ressaltar que o título não foi uma exclusividade do movimento da NCCh. Ainda que não abundem dados a esse respeito, podemos mencionar o caso da banda La Sonora Palacios, responsável pela popularização da *cumbia chilena*<sup>165</sup>. Para as pesquisadoras integrantes do coletivo Tiesos pero Cumbiancheros, a escolha de uma agrupação sem explícito caráter político se relaciona ao fato de que “sua música se escutava em cada festividade [...] aglutinando a sociedade chilena inteira (transpassando barreiras entre classes sociais) em torno ao baile, a festa e a alegria”<sup>166</sup>. As autoras demonstram que a convivência entre a NCCh e o repertório considerado “alienado” pela maior parte da esquerda foi uma constante no período da UP, estando inclusive presente em comícios políticos. Vale lembrar que o próprio *jingle* da campanha presidencial de Allende foi interpretado por Humberto Lozán, vocalista da orquestra de música tropical Huambaly, em ritmo de *cumbia*.<sup>167</sup>

O caráter simbólico e fluido do termo “embaixador cultural” também pode ser percebido ao examinar-se a imprensa da época. Em seu exemplar de 23 de junho de 1971, a revista *Onda* informa sobre a Embaixada Cultural Quimantú, uma caravana artística que, à semelhança do Trem da Cultura, estaria se apresentando em diferentes *poblaciones*

---

afirma que em determinadas ocasiões o conjunto Inti-Illimani, do qual era integrante, viajou com passaportes oficiais (apud McSHERRY, 2015, p. 100). De qualquer modo, parece haver consenso quanto a tratar-se de um cargo informal e não remunerado.

<sup>164</sup> CARRASCO, 2003, p. 187.

<sup>165</sup> “Por meio de um processo múltiplo e complexo de adaptação da *cumbia* bailável de orquestra de origem proveniente da Colômbia durante os anos cinquenta – no marco de seu processo de internalização – no Chile começa a se conformar um tipo particular de *cumbia*, que desde os anos sessenta se estabelece como uma musicalidade própria e se converte em um elemento infaltável em celebrações e festas”. KARMY, Eileen et al. El trencito rebelde: sobre cómo la *cumbia* se tomó las calles e hizo bailar a los serios intelectuales de la Unidad Popular. *Revista Retrospectiva de la Corporación Chilena de Estudios Históricos*, Chile, n. 1, p. 57–75, mar. 2013. Disponível em:

<[www.academia.edu/6596439/El\\_trencito\\_rebelde\\_sobre\\_c%C3%B3mo\\_la\\_cumbia\\_se\\_tom%C3%B3\\_las\\_calles\\_e\\_hizo\\_bailar\\_a\\_los\\_serios\\_intelectuales\\_de\\_la\\_Unidad\\_Popular](http://www.academia.edu/6596439/El_trencito_rebelde_sobre_c%C3%B3mo_la_cumbia_se_tom%C3%B3_las_calles_e_hizo_bailar_a_los_serios_intelectuales_de_la_Unidad_Popular)>. Não paginado. Acesso em: 17 jul. 2016.

<sup>166</sup> KARMY et al., 2013.

<sup>167</sup> KARMY et al., 2013.

chilenas.<sup>168</sup> Por sua vez, a 45ª edição de *Ramona* indica que os integrantes do conjunto Inti-Illimani, na qualidade de Embaixadores Culturais da Secretaria de Extensão da UTE, já teriam percorrido o país inteiro apresentando-se mais de 140 vezes somente em 1972.<sup>169</sup>

Com base nos dados aqui expostos, é possível concluir que o governo demonstrou simpatia pelo repertório ligado à NCCh, mas isso não se converteu em qualquer tipo especial de patrocínio ou na incorporação massiva dos artistas ao aparato estatal.<sup>170</sup> Desse modo, os músicos parecem ter participado relativamente pouco na implementação e usufruto de políticas culturais, o que não impediu que o movimento ficasse fortemente identificado com o governo. Conforme explanaremos no capítulo 4, isso se deve sobretudo a três fatores intimamente relacionados: o fato, já comentado, de que nomes como Víctor Jara, Isabel Parra e os integrantes dos conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani e Aparcoa eram filiados ao PC; o explícito apoio político oferecido por estes e outros expoentes do movimento desde a campanha eleitoral de Allende; e a consonância dos valores transmitidos em suas canções com o imaginário da esquerda governista.

A percepção de que poucas atitudes estavam sendo tomadas pela UP para apoiar a NCCh levou algumas vozes a se manifestarem criticamente na imprensa. Defendendo que o trabalho que estava sendo feito por aqueles músicos era de grande importância para o *processo chileno*, o escritor Antonio Skármeta expressou na revista *La Quinta Rueda* que “A dois anos de Governo Popular, não há uma política voltada aos lutadores sociais que têm sido os cantores”<sup>171</sup>. Na mesma direção, Ricardo García denunciou em *Onda* “A falta de uma política cultural definida dentro da qual se enquadrem estas manifestações de música popular. Porque, até hoje, neste campo tudo o que se fez foi utilizar os artistas, os compositores, em um objetivo político. Utilizá-los. Mas nada mais”<sup>172</sup>. E o compositor Luis Advis constatou em entrevista para *El Siglo* que o tratamento que os músicos “do folclore e da nova canção” estavam recebendo por parte do “Governo Popular” era “muito semelhante ao dos governos

<sup>168</sup> DIUNCUANTUAY. *Onda*, Santiago, n. 21, 23 jun 1971. p. 6.

<sup>169</sup> ABARCA, Lucho. Inti-Illimani: perdió la Ingeniería pero ganó la música. *Ramona*, Santiago, n. 45, 5 set. 1972. p. 53.

<sup>170</sup> Esta conclusão se aproxima daquela registrada pelo jornalista francês Jean Clouzet (*La nouvelle chanson chilienne*. Paris: Seghers, 1975. p. 75): “O governo não tinha os meios de suas ambições, mas ele manifesta frequentemente seu interesse pela nova canção”, sem apoiá-la sistematicamente.

<sup>171</sup> SKÁRMETA, Antonio. ¿Qué cantar?. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, out. 1972. p. 11.

<sup>172</sup> GARCIA, R., 3 jul. 1973, p. 39.

anteriores”. Segundo Advis, “os estímulos são escassos” e muitos sequer ganhariam o necessário para sobreviver.<sup>173</sup>

Dado que havia por parte da esquerda a intenção de veicular amplamente o discurso revolucionário, vejamos a seguir como a imprensa e as empresas gravadoras ligadas ao governo se relacionaram com a NCCh.<sup>174</sup> Tendo em vista que quando falamos em política cultural de um governo de coalizão não podemos deixar de lado as iniciativas dos partidos que a integram, abrageremos as importantes medidas implementadas pelo PC chileno, reconhecido pela bibliografia como o que deu maior atenção à temática cultural, atraindo para suas fileiras uma grande quantidade de escritores e artistas durante o século XX.<sup>175</sup> Enfocaremos em nossa análise os veículos que mais se dedicaram à música, perguntando pela maneira como a NCCh aparece representada em cada caso e como isso se relaciona ao objetivo de contribuir com a concretização da *Via Chilena ao Socialismo*.

---

<sup>173</sup> MANSILLA, Luis Alberto. Luis Advis: juicio a la Nueva Canción Chilena. *Revista El Siglo*, Santiago, 27 maio 1973. p. 3.

<sup>174</sup> Como vimos, o governo de Allende teve em suas mãos diferentes veículos de comunicação, contando com um canal de televisão (TV Nacional), com uma empresa cinematográfica (Chile Films), com a maior empresa editorial (Quimantú) e com uma das principais companhias discográficas (IRT) do país. Também podemos incluir nesta lista os veículos e instituições pertencentes aos partidos que compunham a UP, como a gravadora DICAP e os diversos jornais, revistas e emissoras de rádio administrados pelo PC, PS ou MAPU.

<sup>175</sup> Sobre o assunto, ver: DALMÁS, Carine. *Frentismo cultural em prosa e verso: comparações, conexões e circulação de ideias entre comunistas brasileiros e chilenos (1935-1948)*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo; ARRATE, Jorge; ROJAS, Eduardo. *Memoria de la izquierda chilena*. Tomo I (1850-1970). Santiago: Ediciones B / Javier Vergara Editor, 2003a, p. 419-420; FAIRLEY, 1977, p. 138-140; PADILLA, 2015; BERGOT, 2005.



## CAPÍTULO 2 NOVA CANÇÃO CHILENA E MÍDIA GOVERNISTA<sup>176</sup>

### 2.1 *Onda* e *Ramona* na disputa pelo público jovem

Até 1971, inexistiam no Chile revistas de esquerda direcionadas à juventude, mas a necessidade de disputar o mercado com a oposição no contexto da UP estimulou a criação quase simultânea de duas novas publicações: *Onda* e *Ramona*. Elas visavam fazer frente à revista *Ritmo de la Juventud*, dirigida por María Pilar Larraín e veiculada entre 1965 e 1975 pela editora Lord Cochrane, pertencente ao grupo Edwards. De acordo com a historiadora Mariana Arantes, as seções de *Ritmo* se dividiam entre os temas: moda, música, notícias (nacionais e internacionais) e passatempos.<sup>177</sup> Em sua análise, a autora constatou que o jovem é ali representado como um sujeito histórico com demandas próprias e que rompe com as gerações anteriores, sendo constantes as referências à sua proeminência enquanto agente transformador da sociedade. Mas isso não significaria romper com a moral tradicional; ao contrário,

[...] há uma discussão que perpassa aspectos comportamentais, uma vez que toda a estruturação da revista, tanto a parte estética quanto o conteúdo dos artigos, foi realizada pensando no público jovem, mas para um jovem que não concorda com o “sensacionalismo e as atitudes duvidosas e negativas”. Esta caracterização do leitor da revista demonstra uma postura conservadora a fim de dar satisfação à sociedade chilena preocupada com o comportamento da juventude. [...] Assim, a revista apresenta-se como favorável às tendências inovadoras, mas não no sentido de contracultura, tampouco de militância, e sim de defesa de uma juventude que não transgride, uma juventude de acordo com a moral [...]<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> Entendemos a mídia como o “conjunto de instituições que utiliza tecnologias específicas para realizar a comunicação humana”, abrangendo “emissoras de rádio e de televisão (aberta e paga), de jornais e de revistas, do cinema e das outras diversas instituições que utilizam recursos tecnológicos na chamada comunicação de massa” (LIMA, Venício. *Mídia: Teoria e Política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. p. 53). Quanto ao termo “governista”, referimo-nos a revistas e gravadoras que apoiavam o governo da UP e estavam ligadas a ele de diferentes maneiras, pois enquanto *Onda* era publicada pela editora Quimantú – que, assim como a IRT, era uma empresa estatal –, *Ramona* e DICAP eram administradas pelo PC, não se caracterizando propriamente como meios de comunicação governamentais.

<sup>177</sup> ARANTES, 2009, p. 16.

<sup>178</sup> ARANTES, 2009, p. 93-94.

Portanto, *Ritmo* assumiria uma postura de apaziguamento das tensões, evitando dar visibilidade aos conflitos sociais.<sup>179</sup> Como destaca Arantes, a preferência por assuntos “banais” pode ser notada no seguinte fragmento de um texto assinado por María Pilar:

[...] Creio que não deveria se julgar com tanta severidade esta juventude que grita com Adamo, desmaia com os Beatles ou fica louca ao escutar o Pollo [Fuentes]. Não há motivo, ou prefeririam nos ver em greve de fome, gritando em uma concentração política? Creio que não, ah?<sup>180</sup>

Percebemos aqui a presença da figura do ídolo da canção, que seria bastante explorada nas páginas da revista, sempre privilegiando “as qualidades dos artistas como sua bondade, beleza e responsabilidade” e deixando de lado aspectos de sua vida que não correspondessem “à moral e aos bons costumes”<sup>181</sup>. Tal enfoque pode ser constatado, por exemplo, nas seguintes capas<sup>182</sup>:

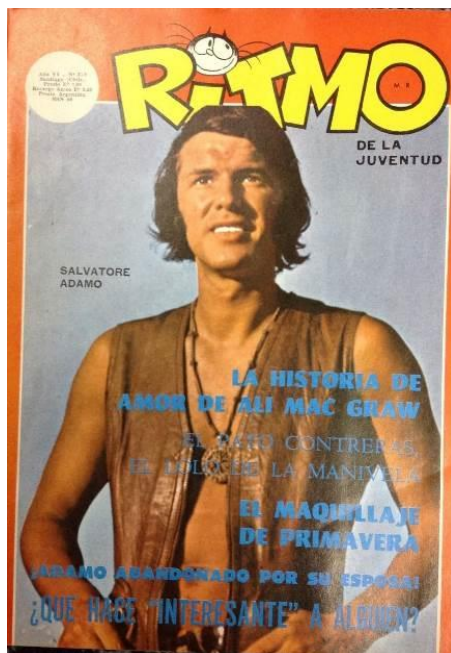


IMAGEM 1

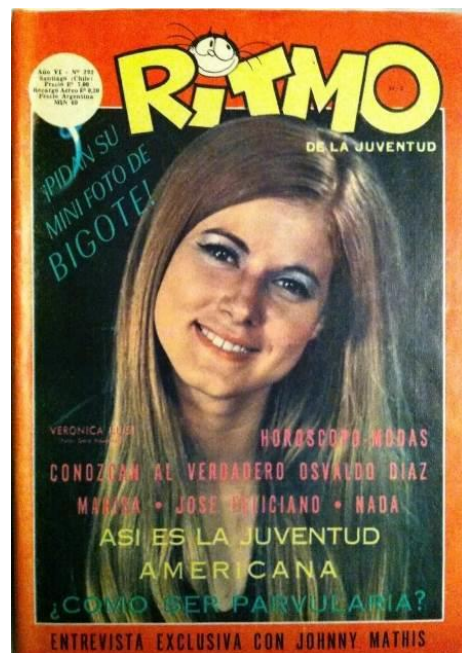


IMAGEM 2

<sup>179</sup> ARANTES, 2009, p. 93.

<sup>180</sup> Apud ARANTES, 2009, p. 98.

<sup>181</sup> ARANTES, 2009, p. 98.

<sup>182</sup> As imagens 1 a 5 foram retiradas de anúncios publicados no *website* Mercado Libre ([www.mercadolibre.cl](http://www.mercadolibre.cl)).

A figura do ídolo e a representação da juventude promovidas por *Ritmo* foram duramente criticadas pela esquerda chilena. Em 1970, a estudiosa dos meios de comunicação Michèle Mattelart publicou nos *Cuadernos de Realidad Nacional*<sup>183</sup> um artigo sobre “a ideologia que manipula este culto dos ídolos”, postulando que

[...] o ídolo representa em realidade um mecanismo-chave que permite à ideologia da classe dominante isolar a juventude no que chamaria a “juvenildade”, quer dizer, encerrar os jovens em um espaço autônomo, um espaço neutro, separado da realidade concreta, da realidade socialmente dada, para distraí-los melhor do direito a incursionar em um mundo chamado pejorativamente “político”.<sup>184</sup>

Essa “ordem juvenil” seria, então, marcada pela inocência, ignorância e superproteção. Sem citar *Ritmo*, mas perceptivelmente atacando-a, a autora afirma que os jovens seriam “mimados pelo âmbito do consumo que lhes proporciona entretenimento, ídolos, moda, música, polariza os interesses sobre um estilo de vida, um estilo de ser jovem que se dá sempre como *universalizador*”<sup>185</sup>. Tal “estratégia de despolitização e desmistificação da juventude” canalizaria a rebeldia para um âmbito inofensivo à “ordem burguesa”, servindo, portanto, à sua manutenção. O culto ao ídolo atuaria no mesmo sentido:

[...] o ídolo exemplifica uma personagem conforme com a ordem, respeita e sacraliza por exemplo os valores exclusivos da realização sentimental e da vida privada. [...] O ídolo valoriza um esquema de vida tranquila, individualista, excludente de toda instância de solidariedade em que se vive. [...] Os eixos em torno dos quais se afirma a normativa dessas mensagens são o do *frívolo*, por uma parte, que acata as inovações da moda, seja vestimentária, seja automobilística, e por outra parte um *conformismo essencial* no que tange às grandes opções frente à vida e ao papel do jovem no mundo.<sup>186</sup>

<sup>183</sup> Revista trimestral publicada entre 1969 e 1973 pelo Centro de Estudos da Realidade Nacional (CEREN). Votaremos a abordá-la no capítulo 3.

<sup>184</sup> MATTELART, Michèle. El conformismo revoltoso de la canción popular. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 5, set. 1970. p. 203-204. Dois anos depois da publicação deste texto, o documentário *Descomedidos y Chascones*, de Carlos Flores, defendeu o mesmo ponto de vista. Conforme um artigo escrito pelo cineasta para a revista *La Quinta Rueda*, os objetivos do filme seriam: destruir o mito “criado e desenvolvido pela burguesia” de que a juventude constituiria “um todo homogêneo, unitário, libertário, rebelde, idealista”; explicitar o “bombardeio” sofrido pela juventude para que aceitasse os estilos de vida e aspirações capitalistas; demonstrar que na juventude se dariam as mesmas contradições existentes na sociedade adulta, vinculadas à luta de classes; e, assim, localizar a rebelião juvenil “na perspectiva real: na nossa opinião, a destruição do estado capitalista e a construção do socialismo” (FLORES, Carlos. *Descomedidos y chascones*. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 6, maio 1973. p. 10-11).

<sup>185</sup> MATTELART, M., 1970, p. 204, grifo da autora.

<sup>186</sup> MATTELART, M., 1970, p. 204-205, grifo da autora.

Coincidindo com tal diagnóstico, um dos informes apresentados na assembleia do Partido Comunista realizada no ano seguinte chamava a promover “uma luta tenaz contra a sublitteratura [...] Mudar o rosto e a alma de ‘Confidências’, ‘Ritmo’ e outras revistas que aplastam o espírito e ofuscam a razão da juventude”<sup>187</sup>. Como indicamos anteriormente, *Onda* e *Ramona* procuraram responder a esta demanda.

Quanto à primeira, é representativa seguinte declaração do escritor Carlos Olivarez, encarregado da seção “Libros e Cine”: “Me sinto muito bem trabalhando nessa revista, que constitui a primeira tentativa séria de desmistificar a realidade do mundo juvenil”<sup>188</sup>. *Onda* foi publicada semanalmente entre 17 de setembro de 1971 e 11 de setembro de 1973, totalizando 53 números.<sup>189</sup> Produzida pela Divisão de Publicações Infantis e Educativas da Editora Nacional Quimantú, também contava com a participação da Direção Nacional de Centros Juvenis, da Conselho de Desenvolvimento Social, do Escritório de Planificação Nacional (ODEPLAN) e do Departamento de Educação da Universidade do Chile. O representante legal da revista era o socialista Sergio Maurín e a equipe editorial inicial estava composta pelo diretor Wilson Tapia; pelos coordenadores-gerais Michèle Mattelart, Ariel Dorfman, Mario Salazar e, novamente, Wilson Tapia; pelos redatores María Eugenia Camus, Matilde Wolter e Francisco Leal; e pelos diretores artísticos e diagramadores Jaime González, Siliana González e José Maturana, além de uma série de comentaristas. No decorrer das edições, foram ocorrendo modificações no grupo, sendo as mais significativas a incorporação do sociólogo Patricio García na qualidade de editor a partir do número 21 e a substituição de Wilson Tapia na direção, primeiro por Nancy Grünberg (números 22 a 48) e depois por Francisco Leal (a partir do número 49).

---

<sup>187</sup> FRAGMENTOS DEL COORDINADOR DE ESCRITORES. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11 – 12 de septiembre. Chile: [s.n.], 1971. p. 83.

<sup>188</sup> LAVÍN CERDA, Hernán. Carlos Olivárez: pedaleo a fondo. *Punto Final*, Santiago, n. 138, 31 ago. 1971. p. 22.

<sup>189</sup> O preço dos exemplares variou bastante entre 1971 e 1973: 7,5 escudos (inicial); 8 escudos (a partir do n. 12); 10 escudos (a partir do n. 25); 12 escudos (a partir do n. 27); 18 escudos (a partir do n. 29); 22 escudos (a partir do n. 35); 25 escudos (a partir do n. 39); 30 escudos (a partir do n. 42); 35 escudos (a partir do n. 47); 50 escudos (a partir do n. 49); 80 escudos (n. 53).

Tendo como *slogan* “Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida” – popularizado por duas canções do duo Amerindios<sup>190</sup> –, *Onda* abordava temas variados, sendo os mais recorrentes: música, moda feminina, vida das celebridades (“fofocas”), drogas, sexualidade e política. As seções variaram bastante no decorrer das edições, mas é possível identificar três fases mais ou menos coesas. Até o número 24, a revista publicou crítica de cinema, música e livros, informação sexual, trabalhos artísticos e cartas enviados por leitores, seções de moda e orientação vocacional, quadrinhos, matérias de conteúdo político e social e pôsteres de artistas. Entre os números 25 e 41, incluiu notícias nacionais e internacionais, seções de cultura (cinema, artes plásticas, música e teatro), lazer, beleza e educação física, contos policiais, matérias sobre “ídolos” e outras sobre “pessoas comuns”, enfatizando iniciativas levadas a cabo por jovens. Também foram criadas as seções “Cambalanche”, dedicada à correspondência entre leitores, e “Horóscopo”. Entre os números 42 e 45, ocorreram mudanças na diagramação e no conteúdo, dando um espaço ainda maior a temas relacionados com a música e a televisão; além disso, passaram a ser publicadas seções de contos e esportes.

De maneira geral, observamos uma crescente incorporação de elementos da cultura *pop* – provavelmente vistos com desconfiança pela primeira equipe editorial, que incluía intelectuais críticos da “ideologia burguesa” transmitida pelos meios de comunicação de massas –, de modo que *Onda* foi ficando cada vez mais parecida com as revistas juvenis convencionais, o que pode ser observado comparando-se as imagens 3 e 4. Nesse sentido, se a primeira edição denunciava as relações entre ídolos da canção e indústria cultural no artigo “Cecilia y la máquina de la publicidad”, com o tempo a revista passaria a alimentar o culto às celebridades, dedicando uma grande quantidade de páginas a temas como o casamento do cantor espanhol Raphael (expoente da balada romântica) ou a vida pessoal dos integrantes do sucesso televisivo *Música Libre*, exibido de segunda a sexta-feira no Canal 7. Conduzido inicialmente por Ricardo García e posteriormente por César Antonio Santis, o programa consistia em uma série de videoclipes em que jovens atores dançavam os *hits* musicais do momento, com coreografias elaboradas por Pepe Gallinato. Nas palavras do historiador Cesar Albornoz, “*Música Libre* era um programa consular. Era a construção virtual de uma

---

<sup>190</sup> De acordo com Fabio Salas Zúñiga (2003, p. 85), o duo editou um *single* em 1971 com duas versões diferentes, sendo uma elétrica e uma acústica, da canção “Hoy es el primer día del resto de tu vida”. Como observa o escritor, trata-se de “Rock com todas as suas letras, guitarras distorcidas e seção de bronzes no lado elétrico, flautas filojazzísticas sobre um ritmo de bossa nova no lado acústico”.

juventude idílica, descongestionada e alienada da contradição. [...] Era em todo aspecto contrarrevolucionário. Mas para a juventude chilena era um de seus preferidos”<sup>191</sup>. Daí sua presença recorrente nas páginas de *Onda*, conforme exemplificam as imagens 4 e 5.



IMAGEM 3



IMAGEM 4

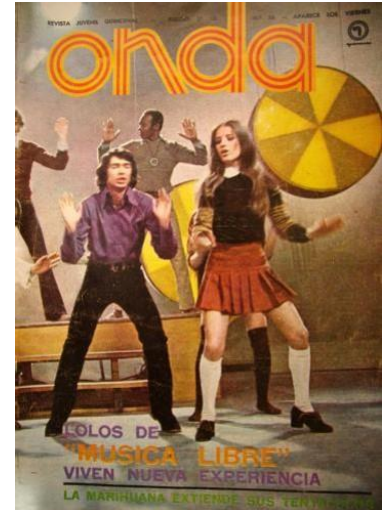


IMAGEM 5

A temática musical foi abordada em *Onda* em espaços diversos. Fotografias de solistas e conjuntos ocuparam a maior parte de suas capas e pôsteres, ao passo que cada edição trazia uma grande quantidade de artigos, entrevistas e notícias sobre os gêneros musicais cultivados dentro e fora do país, os discos de maior êxito comercial e as opiniões dos compositores e intérpretes sobre diferentes assuntos. Além de estar frequentemente presente em seções genéricas como “Diuncuantuay”, “Lo dice...”, “Noticiero nacional”, “Noticiero internacional” e “Sólo para jóvenes”, a música também contou com seções específicas. São elas: “Algo sobre discos” (depois renomeada “Discos”), assinada por Pablo Aguilera; “Ranquin”, provavelmente a cargo do mesmo autor; “Onda en guitarra” (posteriormente “Música en onda en guitarra” e por fim “Onda en guitarra”); e “En onda comenta: Ricardo García”.

Pablo Aguilera e Ricardo García, principais comentadores da revista em matéria musical, eram conhecidos *disc jockeys*, definidos pelos autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* como apresentadores de programas de rádio que

<sup>191</sup> ALBORNOZ, 2014, p. 167.

mostravam as canções da moda, estabelecendo *rankings* de popularidade e, assim, influenciando diretamente a recepção por parte dos ouvintes.

Desta forma, o Dj será um grande administrador do êxito radial, responsabilizando-se pela emissão e frequência de emissão de um disco; de construir um discurso de apresentação e apreciação crítica em torno a determinadas canções; e de ser uma ligação entre selo, artista, repertório e público, do qual receberia uma espécie de retroalimentação.<sup>192</sup>

Ainda segundo os autores, “Resultava inevitável para a precoce televisão musical assimilar a figura do homem do rádio e do Dj com suas práticas promocionais de artistas e discos”<sup>193</sup>, o que explica a atuação de Aguilera, entre 1969 e 1970, como apresentador do programa *Hit Parade* (Canal 9), dedicado a difundir as canções mais populares do momento. Nesse mesmo período, os *disc jockeys* passaram a ser acusados pela esquerda de “‘alienar’ a juventude, desviando sua atenção para valores superficiais; de promover em excesso a música estrangeira [...]; e de serem responsáveis pela diminuição do folclore nos espaços radiais”<sup>194</sup>. Aparentemente buscando se afastar de tal estereótipo, Aguilera adotou uma perspectiva mais crítica em “Algo sobre discos”, além de reservar uma parte significativa de seu espaço à produção nacional.

A seção foi publicada com este título entre os números 1 e 15, quando, renomeada “Discos”, passou a integrar uma seção mais ampla, dividindo espaço com informações sobre outras expressões culturais. Na primeira fase, predominou a análise de discos recém-lançados ou prestes a serem lançados, avaliando aspectos como a “qualidade” das canções em termos de letra, música e interpretação; a possibilidade de se converterem em *hits*; e em que medida constituíam inovações nos cenários musicais nacional e internacional. Também foram publicados alguns artigos focados em temas mais específicos, como festivais de música e políticas das gravadoras.

A preferência de Aguilera pelo repertório de menor apelo comercial aparece evidenciada desde a primeira edição, quando ele estabelece uma distinção entre “discos bons” e “discos ruins”, tendo como referência a produção nacional. A primeira categoria seria representada pelos conjuntos Los Blops, Congreso, Los Jaivas e Embrujo, que podemos

---

<sup>192</sup> GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 133.

<sup>193</sup> GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 165.

<sup>194</sup> GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 140.

caracterizar como *rock* de fusão<sup>195</sup> ou *rock* progressivo latino-americano, e teria como marca a originalidade, ou seja, a busca permanente de um caminho próprio. Para Aguilera, o problema desta tendência seria manter-se fechada em uma “torre de marfim”, longe do público massivo. Contrariamente, a “música ruim” seria bastante popular dentro e fora do Chile, mas seu “pecado é encerrar-se em um só esquema – canção sentimentalóide fácil, de pobre conteúdo musical – sem preocupar-se de empregar novos recursos ou buscar novos caminhos”<sup>196</sup>. Tal seria o caso de conjuntos como Los Ángeles Negros, Capablanca e Los Galos, cultores da balada romântica pejorativamente chamada de *música cebolla*. Para o autor, a solução seria “tomar o melhor dos ruins e fundi-lo com algo dos bons, para que o resultado seja um novo canto, mas entendível para todo mundo”<sup>197</sup>. Na edição seguinte, o duo Ameríndios, identificado com a NCCh, é apontado como o desejável meio-termo, exemplo “do que deve ser nossa canção popular”<sup>198</sup>.

A simpatia de Aguilera por este movimento musical é perceptível tanto nos escassos artigos que o tematizam como nos comentários gerais sobre discos. No primeiro caso, destaca-se um texto publicado no número 6 acusando as rádios que não promoviam a canção comprometida de “atentar contra a criação artística”<sup>199</sup>. No segundo caso, verifica-se que, ainda que o *disc jockey* se preocupasse em abranger em sua coluna as diferentes tendências musicais voltadas ao público juvenil – fazendo comentários geralmente positivos ou meramente descritivos e poucas vezes críticos sobre os discos recém-lançados –, o tom empregado é mais elogioso quando se trata de músicos como Tito Fernández e o conjunto Quilapayún. Esta percepção é reforçada se examinamos o balanço realizado por Aguilera na nona edição sobre a produção musical de 1971, no qual afirma a existência de duas tendências predominantes no cenário nacional: “uma excessiva comercialização imposta por alguns conjuntos com êxito não somente no Chile e uma busca cada vez maior por parte dos folcloristas para entregar uma arte que responda à realidade que se vive”<sup>200</sup>. Esses dois

---

<sup>195</sup> Mescla de *rock* com gêneros folclóricos latino-americanos. O conceito foi desenvolvido por Juan Pablo González na comunicação não publicada intitulada “Continuidad, silencio e irrupción en la música popular chilena de la década de 1970”, apresentada no II Congreso Chileno de Estudios en Música Popular, organizado pela ASEMPCCh em janeiro de 2014. O texto não foi incluído nos anais do evento, publicados em 2016.

<sup>196</sup> AGUILERA, Pablo. Algo sobre discos. *Onda*, Santiago, n. 1, 17 set. 1971. p. 11.

<sup>197</sup> AGUILERA, 17 set. 1971, p. 11.

<sup>198</sup> AGUILERA, Pablo. Algo sobre discos. *Onda*, Santiago, n. 2, 1º out. 1971. p. 3.

<sup>199</sup> AGUILERA, Pablo. Algo sobre discos. *Onda*, Santiago, n. 6, 26 nov. 1971. p. 3.

<sup>200</sup> AGUILERA, Pablo. Algo sobre discos. *Onda*, Santiago, n. 9, 7 jan. 1972. p. 3.



caminhos seriam opostos, “não se encontram sequer no artístico, porque enquanto um busca somente a possibilidade de vender discos, o outro se inquieta por entregar uma mensagem que transcenda mais além do comercial”<sup>201</sup>. O autor justifica assim sua opção por comentar, naquele balanço, apenas a produção do segundo grupo, detendo-se em discos de Isabel Parra, Tito Fernández, Quilapayún, Dúo Coirón e Los Moros – todos próximos à NCCh.

Com a mudança da seção para “Discos” (publicada entre os números 16 e 41), os textos se tornam mais padronizados, abordando sempre os lançamentos da quinzena, às vezes divididos pelo tipo de gravação (33 ou 45 RPM) e às vezes pela origem (nacional ou internacional). Como anteriormente, os comentários do *disc jockey* se detêm mais nos aspectos positivos de cada disco ou se limitam a informar sobre seu lançamento. As críticas mais frequentes são feitas à falta de qualidade das letras do repertório mais comercial e aos intérpretes que repetiam fórmulas de sucesso sem procurar inovar, indicando que sua preocupação central não se referia ao conteúdo político ou não das canções, mas à necessidade de dinamizar o mercado musical através da busca criativa por novos recursos estéticos. Daí a exaltação reiterada do conjunto Los Jaivas, “o melhor grupo de música progressiva de nosso meio”<sup>202</sup>, “um dos mais autênticos na busca de novas formas”<sup>203</sup>.

Em outubro de 1972, Aguilera afirmou que, após um período de baixa qualidade na produção discográfica nacional, estaria ocorrendo uma renovação em que “os cantores e conjuntos estão entregando o melhor de si para dignificar nossa canção”. Colocando Los Jaivas “em primeiro lugar, porque a qualidade de sua música e o impacto produzido são coisa séria”<sup>204</sup>, o autor também elogia Pachy y Pablo, Gloria Simonetti, Frutos del País e Villadiego, abarcando diferentes estilos musicais. Esta abertura é uma marca da seção, em que conviveram comentários elogiosos sobre músicos tão diversos como os estrangeiros The Carpenters, Led Zeppelin, Middle of the Road, The Beatles, Black Sabbath, Joan Baez e Roberto Carlos e os chilenos Alfredo “Pollo” Fuentes, Marcelo, Congregación, Charo Cofre, Huamarí, Los Cuatro de Chile e Antonio Zabaleta, para dar alguns exemplos.

---

<sup>201</sup> AGUILERA, 7 jan. 1972. p. 3.

<sup>202</sup> [AGUILERA, Pablo.] Discos. *Onda*, Santiago, n. 28, 29 set. 1972. p. 14.

<sup>203</sup> [AGUILERA, Pablo.] Discos. *Onda*, Santiago, n. 38, 16 fev. 1973. p. 14.

<sup>204</sup> [AGUILERA, Pablo.] Discos. *Onda*, Santiago, n. 29, 13 out. 1972. p. 14.

Com a já mencionada reformulação da revista a partir do número 42, a coluna de Aguilera foi substituída pelo *ranking* das canções mais populares e dos discos mais vendidos da quinzena, listados sem comentários. Entre os números 42 e 49, “Ranquin” incluiu a seção “Discapos”, que dividia os *hits* nas categorias “Popularidade Nacional”, “Popularidade Internacional” e “Vendas”, esta última separada por gravadora (IRT, DICAP e Odeon) e por formato do disco (45 ou 33 RPM). Tais divisões foram sendo alteradas e o nome “Discapos” acabou sendo abolido; no final, a lista de “Ranquin” abarcava apenas as dez canções nacionais e as dez internacionais de maior sucesso e passou a incluir algumas letras.<sup>205</sup>

Este último conteúdo não era uma novidade na revista, que trazia desde sua primeira edição uma seção – denominada “Onda en guitarra” do número 1 ao 26; “Música en onda en guitarra” do 27 ao 34; e “Onda en guitarra” a partir do 35 – inteiramente dedicada a reproduzir letras e cifras de canções. Conforme podemos verificar no Apêndice 1, predominaram no repertório selecionado os *hits* de variados estilos musicais, mas também figuraram temas menos comerciais, inclusive de representantes da NCCh.

Por fim, uma nova seção musical, a cargo de Ricardo García, passou a ser publicada a partir do número 48. Antes disso, ele já havia feito participações na revista, constando como comentarista na ficha técnica de algumas edições. Desde sua atuação como condutor do sucesso radial *Discomanía* (Radio Minería), cargo que ocupou de 1955 a 1968, García era um dos mais famosos *disc jockeys* chilenos, tendo assinado colunas especializadas em música nas revistas *Ecran*, *Teleguía*, *El Musiquero*, *Rincón Juvenil*, *Ritmo de la Juventud*, *Telecran* e, como veremos mais adiante, *Ramona*.<sup>206</sup>

Nas seis únicas edições da coluna “En onda comenta: Ricardo García”, os temas abordados foram: a insuficiente difusão da música de inspiração folclórica na mídia (n. 48); o musical *Jesucristo Superstar* (n. 49); o filme *Il Padrino* (n. 50); os festivais de Benidorm, de la Patagonia e de la Nieve (n. 51); o X Festival da Juventude, realizado em Berlim (n. 52); e o *rock* enquanto “linguagem musical universal” da juventude (n. 53). Interessa-nos examinar o primeiro destes textos, que critica a ausência de “música nossa” – noção que associa ao movimento da NCCh e ao repertório de raiz folclórica mais tradicional – na programação

<sup>205</sup> Acreditamos que Pablo Aguilera era o responsável pelas informações divulgadas nesta seção, ainda que ele apareça identificado apenas duas vezes.

<sup>206</sup> Ver a página sobre Ricardo García no portal eletrônico Memoria Chilena: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95381.html>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

radial e televisiva, o que seria consequência da “falta de uma política cultural definida dentro da qual se enquadrem estas manifestações da música popular”. Conforme mencionamos no final do capítulo anterior, García acusava os dirigentes políticos de meramente utilizarem os artistas comprometidos com o processo de transformações, quando o correto seria “não só utilizar, senão, fundamentalmente, organizar. De outro modo a canção popular estará na defensiva”. Na sequência, criticava a “ausência [...] de uma política definida com respeito aos meios de comunicação”, referindo-se implicitamente ao não-cumprimento do decreto que exigia que a partir de janeiro de 1971 ao menos 15% da programação diária das rádios fosse reservado à música folclórica.<sup>207</sup> Esta bandeira já vinha sendo levantada pelo autor desde antes da chegada da UP ao poder, ocupando um lugar central nas mesas redondas do I Festival da Nova Canção Chilena – evento organizado por ele em 1969.

A NCCh também apareceu fora de seções dedicadas à música. Colocados lado a lado com matérias sobre os ídolos do momento, os artigos e entrevistas que tematizavam figuras identificadas com o movimento geralmente abordavam suas trajetórias artísticas e turnês dentro e fora do Chile, enfatizando as características de seu repertório bem como o apoio oferecido ao governo da UP. Isso pode ser percebido nos sumários das edições. Na de número 24, por exemplo, observa-se a convivência entre uma matéria sobre o casamento de Maitén Montenegro (expoente da balada romântica), uma entrevista com a cantora argentina Tormenta (outra representante do mesmo gênero), um artigo sobre o *soul* e um pôster de Tito Fernández que vinha acompanhado por uma entrevista sobre seu compromisso político. No mesmo sentido, a Imagem 6<sup>208</sup> corresponde a uma edição que abarcava conteúdos simpáticos a Roberto Carlos, Illapu, Gloria Benavides, Black Sabbath e Patty Chávez, além de um artigo que criticava o cantor Tony Ronald por suas declarações polêmicas<sup>209</sup> no Festival de Viña del Mar de 1973.

---

<sup>207</sup> GARCÍA, R., 3 jul. 1973, p. 39.

<sup>208</sup> Fotografia tirada pela própria autora a partir de microfilme armazenado na Biblioteca Nacional do Chile.

<sup>209</sup> Ver p. 207-208 desta tese.

SUMARIO	
2, 3, 4 y 5 NOTICARIO NACIONAL	39 GUIA PRACTICA
6, 7 y 8 TONY RONALD: EL CAPO DE VIÑA	40 y 41 PACHY HABLA DEL AMOR
9 LO DICE: GENERAL PRATS	42 PUZZLE
10 y 11 NOTICARIO INTERNACIONAL	43 GUITARRA
12 y 13 FESTIVAL DE MUSICA COMPROMETIDA	44 y 45 ASI SOY YO
14 y 15 CRITICA TV, CINE Y GUIA CULTURAL	46 y 47 CUENTO
17, 18 y 19-ROBERTO CARLOS: EL NIÑO TRISTE	48 HOROSCOPO
20, 21, 22 y 23 FLORA Y FAUNA DE LA AVENIDA PERU	49 CAMBALACHE
24 y 25 ILLAPU: VOCES ANDINAS	50 y 51 FESTIVAL DE VALDIVIA
26 y 27 INACAP: LAS OTRAS CARRERAS	52 y 53 EL ESPECTACULAR CIRCO CHINO
28 y 29 OJOS, BOCAS, MANOS	54 y 55 DEPORTES: OLIMPICOS DE NATACION
30 y 31 LIBROS Y LA MACANA	56 y 57 INFORMACION SEXUAL
32 MODA	58 y 59 DATOS Y DIVERTASE
CENTRALES, POSTER DE OLORIA BENAVIDES	60 y 61 CORRESPONSALES JUVENILES
33, 34 y 35 ARTISTAS DE VACACIONES	62 y 63 GARABATEANDO
36 y 37 EL CONJUNTO BLACK SABATH	64 BELLEZA Y CULTURA FISICA

IMAGEM 6

A julgar por algumas correspondências de leitores publicadas, a atitude de abranger diferentes gêneros encontrava respaldo no público, que muitas vezes não considerava necessário realizar escolhas excludentes. Assim, a leitora Alejandra García escreveu para a diretora Nancy Grünberg para pedir-lhe “se nos pôsteres ONDA poderiam colocar o conjunto Quilapayún e ao Inti-Illimani e aos ‘moços [lolos]’ Hernán e Ricardo, os dois mais ternos de ‘Música Libre’”<sup>210</sup>.

Embora a ênfase da revista geralmente estivesse posta em outras questões quando se tratava da NCCh, em algumas ocasiões foram abordados aspectos da vida pessoal dos músicos. É o caso da entrevista com Ángel Parra publicada na quarta edição, tendo como mote sua infância e as relações que ele mantinha com os pais e irmãos – assunto retomado no número seguinte, sob o título “Pai de Ángel Parra rompe o silêncio”.<sup>211</sup> Por sua vez, a edição de 19 de dezembro de 1972 discorre sobre como Ángel e outros artistas (Isabel Parra, Víctor Jara, Pepe Abad, Tito Fernández e Los Millancitos) iriam passar o Natal daquele ano.<sup>212</sup>

A análise das matérias sobre música publicadas em *Onda* dentro e fora de seções específicas permite concluir que houve uma tendência a mesclar cada vez mais, em suas páginas, os diferentes estilos em voga dentro e fora do país, distanciando-se da visão maniqueísta predominante nos discursos da esquerda, ainda que seja possível reconhecer a preferência pelo repertório de inspiração folclórica e pelo *rock* progressivo. A ênfase

<sup>210</sup> GARCÍA, Alejandra. [Sem título]. *Onda*, Santiago, n. 38, 16 fev. 1973. Garabateando. p. 63.

<sup>211</sup> ÁNGEL: los Parra y los Cereceda. *Onda*, Santiago, n. 4, p. 35-38, 29 out. 1971; PADRE de Ángel Parra rompe el silencio. *Onda*, Santiago, n. 5, p. 12-14, 12 nov. 1971.

<sup>212</sup> NAVIDAD en hogar de artistas. *Onda*, Santiago, n. 34, p. 36-39, 19 dez. 1972.

crescente nos *hits* – perceptível na mudança de “Discos” para “Ranquin” – expressava a intenção de disputar espaço com revistas como *Ritmo*, ao passo que a presença frequente da canção engajada colaborava para difundir o gênero para um público juvenil mais amplo. Daí o emprego de estratégias tais quais a representação de músicos da NCCh como ídolos – especialmente visível no caso de Tito Fernández – e a inclusão de algumas de suas letras e cifras ao lado de êxitos comerciais em “Onda en guitarra”.

Conforme destaca o portal Memoria Chilena, da Biblioteca Nacional do Chile, o *jingle* utilizado para promover a revista, “curiosa peça que no gênero *rock* interpretada pelos Ameríndios, um conjunto de raiz folclórica latino-americana vinculado ao movimento da Nova Canção Chilena e um dos mais comprometidos com o projeto da Unidade Popular”, exemplifica esta tática de aproximação do discurso social e político em relação à juventude, constituindo-se no “melhor reflexo da mescla de estímulos que viveram os jovens sob o governo de Salvador Allende”<sup>213</sup>.

De acordo com o sociólogo Arturo Navarro, o Partido Comunista não se sentia representado por *Onda*, cujo conteúdo era considerado “pequeno-burguês”, e buscou dar a *Ramona* um teor distinto.<sup>214</sup> Como veremos no próximo capítulo, as ações do partido no campo cultural tinham como fundamento a busca por impulsionar a “luta ideológica”, recrutando apoio para a causa socialista. Antes da criação da revista, esta tarefa vinha sendo realizada principalmente pela gravadora DICAP (que abordaremos no próximo item), pelas Brigadas Ramona Parra (BRP) e pelo jornal *El Siglo*.

Segundo a historiadora Carine Dalmás, as BRP foram organizadas pelas Juventudes Comunistas em 1969 e oficializadas como órgãos de propaganda do partido no ano seguinte. Seus planos de trabalho podem ser divididos em dois momentos: durante a campanha eleitoral, percorreram o país gravando as consignas da UP em rochas, paredes, muros, pontes e outras superfícies; após a vitória de Allende, direcionaram suas ações para defendê-lo.<sup>215</sup> Dalmás afirma que era o Comitê Central do PC quem definia o conteúdo das mensagens veiculadas pelas brigadas, mas a produção dos murais se dava de forma coletiva, envolvendo artistas com ou sem filiação partidária e estimulando a participação popular – aspecto “fundamental para um projeto cultural que visava educar, socializar e integrar as pessoas

<sup>213</sup> Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97228.html>>. Acesso em: 6 fev. 2015.

<sup>214</sup> NAVARRO, 2013, p. 106.

<sup>215</sup> DALMÁS, 2006, p. 54-55.

sobre as transformações políticas”<sup>216</sup>, contribuindo também para democratizar as artes plásticas.<sup>217</sup> Valorizadas nacionalmente por seu papel político-cultural, as BRP ficaram identificadas como expressão visual do governo de Allende e seus símbolos e traços característicos foram utilizados para ilustrar capas de discos e cenários de palcos em que se apresentaram músicos da NCCh. Alguns destes, por sua vez, compuseram canções em homenagem aos brigadistas, destacando-se a canção “Las B.R.P.” (1973), de Ángel Parra, e a marcha “B.R.P.” (1970), em que Víctor Jara bradava: “Tu brocha es el canto / que pinta el azul del cielo / que llena la pátria / de luz, amor y fraternidad. / Joven camarada / que construyes tu esperanza / alumbras los muros / con rojo grito de libertad”.

Diferentemente das brigadas muralistas, que se desenvolveram no contexto da UP, o diário *El Siglo* vinha sendo publicado desde 1940 enquanto órgão oficial do Comitê Central, de modo que “As páginas de nosso diário são em linhas gerais o reflexo da política de nosso partido e sobretudo os resultados dessa política”<sup>218</sup>. Não obstante o predomínio da temática política, o jornal também publicou desde o início suplementos literários, com ênfase na obra de escritores soviéticos, visando “servir aos interesses populares e atuar pela democratização da cultura no Chile”<sup>219</sup>. A partir da década 1960, os suplementos passaram a abarcar outras expressões artísticas; assim, entre maio de 1971 e setembro de 1973, as edições de domingo traziam a *Revista El Siglo*, que reservava cerca de 3 de suas 15 páginas a assuntos culturais, privilegiando a literatura, mas abordando também o cinema, o teatro, a televisão, as artes plásticas e a música (especialmente a NCCh). Ainda que muitos números da revista não trouxessem informações sobre a composição da equipe editorial, pudemos localizar os seguintes nomes de diretores: Ligeia Balladares (a partir de 01/10/1972), Francisco Cataldo Araya (a partir de 10/12/1972), René Aguilar (a partir de 04/02/1973) e Luis Alberto Mansilla (a partir de 26/08/1973). Entre os redatores de matérias culturais, destaca-se Carlos Maldonado – nome recorrente nos debates intelectuais que analisaremos no capítulo 3.

---

<sup>216</sup> DALMÁS, 2006, p. 71

<sup>217</sup> DALMÁS, 2006, p. 59-63.

<sup>218</sup> BARRIA, Luis. ‘El Siglo’: la voz del partido hacia las masas. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *XIV intervenciones y resoluciones del XIV Congreso (celebrado entre el 23 y el 29 de noviembre de 1969)*. Santiago: [s.n.], 1969, p. 102.

<sup>219</sup> DALMÁS, 2012, p. 99. Esta tese apresenta um panorama dos principais temas abordados nas matérias culturais publicadas na primeira fase de *El Siglo*, relacionando-as à linha política do PC chileno e realizando comparações com a imprensa ligada ao Partido Comunista do Brasil.

Com o crescimento experimentado pelas Juventudes Comunistas do Chile (a Jota) em fins dos anos 1960, ganhou força a ideia de que “A juventude é uma força dinâmica, sensível, receptiva, capaz de inclinar a balança social em determinados momentos”<sup>220</sup>. Daí a necessidade sentida pelo partido de criar novos veículos de comunicação voltados a este público específico – papel que passaria a ser desempenhado no âmbito da imprensa pela revista *Ramona*, que circulou semanalmente de 29 de setembro de 1971 a 11 de setembro de 1973. Como explica Dalmás, da mesma forma que as brigadas muralistas, o nome da revista constitui uma homenagem a Ramona Parra, militante comunista que foi morta por forças policiais aos dezanove anos de idade no dia 16 de janeiro de 1946, durante uma manifestação da Confederação de Trabalhadores do Chile (CTCH). Tomada como exemplo de jovem revolucionária, ela se converteu na primeira “mártir” da Jota, sendo valorizada por sua entrega total à luta dos trabalhadores.<sup>221</sup>

Tal representação estava afinada com as resoluções do XIV Congresso do PC (1969) para a juventude, sintetizadas no informe de Gladys Marín, membro da Comissão Política e Secretária Geral da Jota. Reconhecendo o proletariado como vanguarda do processo revolucionário, o texto acusava o “imperialismo” de tentar distanciar a juventude da luta política:

---

<sup>220</sup> MARÍN, Gladys. Juventudes Comunistas la más grande organización juvenil de Chile. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *XIV intervenciones y resoluciones del XIV Congreso (celebrado entre el 23 y el 29 de noviembre de 1969)*. Santiago: [s.n.], 1969. p. 68. Como destacam vários autores, os processos de industrialização e urbanização que marcaram a segunda metade do século XX foram acompanhados por uma profunda transformação cultural, que possibilitou o surgimento de uma geração de jovens mais autônoma e autoconsciente (HOBSBAWM, Eric. *Revolução cultural*. In: *Era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 314-336; CACCIA-BAVA, Augusto; FEIXA PÀMPOLS, Carlos; GONZÁLES CANGAS, Yanko (Org.). *Jovens na América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2004). No Chile, a maior presença do “mundo jovem” na década de 1960 se relaciona tanto ao notável crescimento demográfico experimentado pela população quanto à ruptura que essa geração expressou com respeito aos padrões de sociabilidade, a moda e a estética das gerações anteriores. No âmbito da política, a mudança geracional se fez notar sobretudo a partir de 1964, quando os jovens adquiriram protagonismo nos discursos políticos e passaram a buscar uma participação direta na tomada de decisões. Naquele momento, muitas das chamadas juventudes políticas chilenas, como é o caso das Juventudes Comunistas, começaram a manifestar explicitamente sua adesão a novos modelos ideológicos e de ação política, atuando como organizações com identidade própria (GOECKE, Ximena. *Nuestra sierra es la elección. Juventudes Revolucionarias en Chile 1964-1973*. 1997. Tesis (Licenciatura en Historia) – Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Santiago, p. 17-18).

<sup>221</sup> DALMÁS, 2016, p. 67-68.

O que se pretende é afastar a juventude da luta de classes, levantá-la como elemento autônomo na sociedade, enfrentá-la com a geração anterior [...] Alguns agarram esta musiquinha e não se dão conta de que à luta social não se chega por quantidade de anos ou por reações hormonais, senão por localização social ou de consciência.<sup>222</sup>

A recusa do conceito de juventude difundido pela grande mídia se relacionava à intenção de canalizar a “rebeldia juvenil” para o combate ao sistema capitalista.<sup>223</sup> Como observa Dalmás, se a juventude era valorizada por sua dinâmica, “ela precisava ser educada e dirigida pelo Partido para lutar junto a todos os segmentos sociais nos movimentos de massas”<sup>224</sup>. Em conformidade com esta concepção, as atividades culturais da Jota são apontadas por Marín como meio de inserção dos jovens na luta dos trabalhadores através de “formas próprias, em especial, aquelas que recolhem seu sentir e inquietude”<sup>225</sup>.

Buscando constituir uma dessas “formas próprias”, *Ramona* era editada pela Sociedade Imprensa Horizonte, impressa nas oficinas da Editora Nacional Quimantú e publicada inicialmente às sextas-feiras e posteriormente às terças, totalizando 98 números.<sup>226</sup> A primeira equipe editorial era integrada por Carlos Berger (diretor), Camilo Taufic (diretor-editor), Manuel Contreras (subdiretor) e Carlos Osorio (representante legal). No número 53, esses cargos passaram a ser ocupados por Marcel Garcés (diretor), Sergio Muñoz Riveros (subdiretor), José Gay (chefe de redação, substituído por Guillermo Tejada no n. 75) e Elías Azevedo (representante legal). Novas mudanças aconteceram no número 92, quando Sergio Muñoz Riveros se tornou diretor; Guillermo Tejada, subdiretor; e Roberto Careaga, chefe de redação. Na penúltima edição, Francisco Cataldo Araya assumiu a direção e novos editores foram incorporados, especializando-se em determinados assuntos. Desse modo, a ficha

<sup>222</sup> MARÍN, 1969, p. 68-69.

<sup>223</sup> Como argumenta Eric Hobsbawm (1995, p. 317-323), o mercado soube tirar vantagem das demandas identitárias da juventude, que foi encarada como um novo público consumidor de bens culturais. Assim, por intermédio do mercado foi se configurando uma “cultura juvenil”, de caráter internacionalista, pautada no modelo norte-americano. O autor também destaca a natureza individualista dessa cultura, associando-a ao fato de que a rejeição aos valores tradicionais “não se dava em nome de outro padrão de organização da sociedade [...] mas em nome da ilimitada autonomia do desejo humano”. Nesse sentido, “Assumia-se tacitamente que o mundo consistia em vários milhões de seres humanos definidos pela busca do desejo individual [...]” (p. 327).

<sup>224</sup> DALMÁS, 2006, p. 68.

<sup>225</sup> MARÍN, 1969, p. 70. Outro aspecto interessante do texto de Marín é a crítica insistente à tendência que denomina “ultra-esquerdista”, referindo-se implicitamente ao MIR, que se opunha à estratégia comunista da “via pacífica”. A fim de desacreditar esta tendência, que tinha grande alcance no meio juvenil, a autora chega a afirmar que ela estaria servindo aos interesses “imperialistas” ao agir de forma “aventureira” – isto é, espontânea e irresponsável – e, com isso, “longe de favorecer a luta de massas, a prejudicam” (p. 69).

<sup>226</sup> Em comparação com *Onda*, o preço de *Ramona* foi mais estável: 7 escudos do n. 1 ao 15 e 9 escudos a partir do n. 16.



técnica passou a indicar como editores Roberto Careaga (atualidade nacional), Claudia Lanzarotti (cultura e espetáculos), Eduardo Bruno (esportes), Ligia Flores (moda, artesanato e lazer), Vivian Barry (crônica) e Felipe de la Parra (frente de massas).

*Ramona* abordava temas variados, sendo os mais recorrentes e que ocupavam maior espaço: política nacional, política internacional, instituições de ensino (com ênfase no movimento estudantil de escolas e universidades) e relacionamentos (sexo, casamento etc.). Também estão presentes em todas as edições matérias sobre esportes (especialmente futebol, boxe e basquete), expressões artísticas (música, cinema, teatro, literatura) e moda. Outros assuntos frequentemente tratados eram drogas, trabalhos voluntários, curiosidades históricas, viagens e palavras cruzadas.

Constatamos em nossa análise que embora o destaque dado ao conteúdo político fosse maior do que o dado por *Onda*, *Ramona* procurou mesclá-lo com o entretenimento, “suavizando” as mensagens ideológicas ao mesmo tempo em que politizava o que era considerado “fútil”. Isso significa que a revista não seguia de maneira ortodoxa as diretrizes do Partido; ao contrário, ela se mostrou relativamente aberta a conteúdos pouco identificados com a noção de juventude revolucionária, como é o caso do já comentado programa *Música Libre*, ao qual dedicou matérias simpáticas, bem como a capa reproduzida na Imagem 7<sup>227</sup>. O cotejo desta com a Imagem 8<sup>228</sup> explicita a convivência, na publicação, entre cultura política marxista e cultura jovem convencional, o que também pode ser percebido observando-se os pôsteres publicados a partir do número 17 (Apêndice 2), os quais abarcaram desde Luis Emilio Recabarren (fundador do Partido Obrero Socialista, precursor do PC chileno) até a Miss Mechona FECH de 1972<sup>229</sup> – passando por Lênin, Angela Davis, Clint Eastwood, jogadores de futebol e integrantes da NCCh.

---

<sup>227</sup> Disponível em: <arqueologiadelaausencia.cl/wp-content/uploads/2014/12/fotoportadaramonadef.png>. Acesso em: 8 maio 2015.

<sup>228</sup> Disponível em: <www.memoriachilena.cl/602/articles-75204\_thumbnail.jpg>. Acesso em: 8 maio 2015.

<sup>229</sup> Miss Mechona era o título atribuído anualmente à caloura eleita mais bonita pela Federação de Estudantes da Universidade do Chile (FECH).



IMAGEM 7



IMAGEM 8

Não obstante tal variedade, é perceptível a preferência da revista por personalidades chilenas e estrangeiras que apoiavam o governo da UP ou outros movimentos considerados revolucionários – caso do jogador de futebol Carlos Caszely e dos músicos Dean Reed, Joan Manuel Serrat, Daniel Viglietti, Peter Yarrow, além de diversos integrantes da NCCh.

O posicionamento de *Ramona* frente ao tema dos ídolos juvenis aparece sintetizado na oitava edição, na seção “Las respuestas de Manuel”, dedicada a esclarecer algumas dúvidas de leitores sobre questões diversas. Um deles perguntou sobre “a necessidade de que se ressaltem ou não determinadas pessoas, cantores, políticos, etc., como ídolos juvenis”, pois enquanto “alguns pensam que é nocivo que à juventude lhe pintem determinados ídolos, outros pelo contrário acreditam que os ídolos são uma necessidade da juventude”<sup>230</sup>. Em sua resposta, o autor da coluna explicou:

<sup>230</sup> LAS RESPUESTAS de Manuel. *Ramona*, Santiago, n. 8, 17 dez. 1971, p. 34.

Afirmamos que os ídolos são uma necessidade psicológica e social dos jovens e dos povos [...] por tudo o que representa sua personalidade ideal. Qual é o perigo de determinados ídolos?; que representem valores, formas de vida e êxito individualistas, levando à juventude formas de vida e pensamentos negativos. [...] Nesse sentido estamos contra estes ídolos. Mas não contra aqueles que simbolizam em si as características de um povo em luta, as características de honestidade, de sacrifício, de arrojo pessoal [...] mas também de beleza, de pureza, etc. Como ficar por exemplo contra esse ídolo de massas que é Fidel Castro, como foi em seu tempo Luis Emilio Recabarren, como em outro plano são os Quilapayún, etc. [...] [?]<sup>231</sup>

A inclusão do conjunto Quilapayún na lista de “ídolos positivos” permite compreender a ênfase dada por *Ramona* ao movimento da NCCCh. As diversas entrevistas realizadas com os músicos tinham como temas principais suas trajetórias artísticas, os discos recém-lançados e as participações em festivais da canção ou eventos políticos. Também eram recorrentes matérias que realizavam coberturas de suas turnês, afirmando que os conjuntos e solistas estariam triunfando no exterior. Ficava sugerido, assim, que o motivo da participação tímida do movimento nos *rankings* de popularidade nacionais seria o pouco espaço dado pelos meios de comunicação ao seu repertório.

Algumas das seções da revista especificamente dedicadas à música procuraram contornar tal situação, dando visibilidade ao trabalho daqueles artistas, enquanto outras se detiveram sobre os *hits* do momento. No primeiro caso, encontram-se “Prenda la oreja”, “Panorama” e “¡A cantar todos!”. Já as seções focadas nos *hits* eram: “El ranking de Ricardo García”, “Panorama” (novamente), “Superventas” e “Disco notas”.

“El ranking de Ricardo García” foi publicado entre os números 1 e 27 nas páginas iniciais da revista. A coluna listava as canções e os discos (nacionais e internacionais) mais vendidos da semana.<sup>232</sup> Fora dela, García assinou diversos artigos sobre música de diferentes estilos e também foi o responsável por elaborar os balanços anuais da produção discográfica, informando sobre as preferências do público. No balanço de 1971, o *disc jockey* afirmou que Víctor Jara, Tito Fernández, Quilapayún e Inti-Illimani “foram outros grandes favoritos do ano”<sup>233</sup>, apesar de não constarem no *ranking*, o que se deve, em parte, à divisão dos discos

<sup>231</sup> LAS RESPUESTAS..., 17 dez. 1971, p. 34.

<sup>232</sup> Normalmente, eram elencadas as 10 canções difundidas no formato *single* e os 5 LPs que, segundo García, haviam sido os mais solicitados nas casas de discos. A partir da oitava edição, passaram a ser incluídos comentários breves sobre as canções do *ranking*.

<sup>233</sup> GARCÍA, Ricardo. Discos 1971. La hora de la verdad. *Ramona*, Santiago, n. 9, 24 dez. 1971. p. 16.

elencados entre as únicas distribuidoras do país (IRT, EMI Odeon, Philips e Asfona), não abarcando o selo DICAP, principal difusor da NCCh.

Já “Prenda la oreja”, publicada entre os números 1 e 26, era bastante similar à já mencionada seção “Algo sobre discos” de *Onda*. Escrita pelo locutor radial Agustín “Cucho” Fernández, “Prenda la oreja” apresentava comentários sobre músicos, geralmente abordando seus últimos lançamentos (canções e discos) e participações em eventos. Os comentários eram sucintos e às vezes críticos, ao passo que a linguagem empregada era bastante coloquial, procurando aproximar-se do público jovem. Abrangendo diversos gêneros musicais nacionais e internacionais, a coluna reservava bastante espaço à NCCh, abordada de maneira elogiosa ou meramente informativa. A simpatia por este repertório pode ser percebida na décima edição, em que Cucho Fernández realizou um balanço de 1971, listando como melhores do ano Quilapayún (melhor disco *single*), Tito Fernández (melhor álbum nacional), Luis Advis (melhor arranjador), Víctor Jara (melhor disco folclórico e melhor cantor folclórico) e Los Moros (melhor grupo folclórico). Deste modo, representantes da NCCh foram considerados os melhores em todos os quesitos possíveis, pois os demais diziam respeito à produção internacional e à música erudita. Cabe esclarecer que o tom empregado na coluna estava longe de ser politizado<sup>234</sup>, como atestam alguns comentários sobre a beleza e a vida amorosa das cantoras Paola Sola e Maitén Montenegro, ambas cultoras da balada romântica.<sup>235</sup>

No número 28, foi criada a seção “Panorama”, que apresentava um quadro geral dos acontecimentos artísticos ocorridos dentro e fora do Chile. A música geralmente era abordada na subseção “Discos”, mas também nas ocasionalmente publicadas “Radio”, “Festivales” e “Cantantes”. “Discos” reunia as extintas “El ranking de Ricardo García” e “Prenda la oreja”, ou seja, abarcava tanto as cinco<sup>236</sup> “super vendas” da semana quanto comentários gerais sobre discos e músicos. Ainda que a autoria da subseção não viesse identificada, o número 31 indicava que Cucho Fernández era colaborador da coluna, o que – somado ao estilo empregado nos textos – nos leva a crer que ele era o autor. Publicada do número 28 ao 80,

<sup>234</sup> Localizamos apenas duas referências ao contexto político nacional: um chamado aos leitores para integrarem as JAPs (Juntas de Abastecimiento y Control de Precios) no n. 22, p. 11; e um comentário entusiasmado – no n. 26, p. 11 – sobre um grande comício da UP do qual participaram vários artistas, como o conjunto Quilapayún.

<sup>235</sup> Um exemplo é o comentário sobre o casamento de Maitén Montenegro em FERNÁNDEZ, Cucho. Prenda la oreja. *Ramona*, Santiago, n. 26, 25 abr. 1972. p. 11.

<sup>236</sup> Em algumas edições, a lista é composta por 4 ou 6 itens. Nos números 53 a 59, 73 e 75 as “super vendas” não são publicadas.

“Discos” dava maior destaque às produções da DICAP e da IRT – as duas gravadoras ligadas ao governo da UP.

A parte musical de “Panorama” foi substituída por “Superventas” no número 83, passando a exibir o *ranking* das dez canções (nacionais e internacionais) mais vendidas da semana. A partir do número 87, passou a abranger também os LPs mais vendidos e no número 93 foi extinta, dando lugar a “Disco notas”, assinada por “L. J.”. Assim como “Panorama”, “Disco notas” trazia comentários sobre discos recém-lançados, com maior ênfase na DICAP e na IRT. Nas quatro únicas edições que trazem esta seção (números 95 a 98), podemos encontrar elogios a músicos da NCCh, como Tito Fernández (“um dos mais populares (para não dizer o mais popular deste momento), do meio musical”<sup>237</sup>) e Víctor Jara (“um dos melhores criadores musicais do movimento da Nova Canção Chilena”<sup>238</sup>).

Por fim, *Ramona* publicou letras e cifras de canções desde a oitava edição. No número 17, elas foram reunidas na seção “¡A cantar todos!”, que passou a ser assinada pelo músico Pedro Yáñez no número 45. O autor foi oficialmente apresentado no número 79; do 80 em diante, a seção começou a incluir pequenos comentários sobre as canções e sobre seus compositores ou intérpretes. A análise do Apêndice 3 indica que desde que Yáñez assumiu, predominaram canções pertencentes a músicos da NCCh – como é o caso do próprio autor. Também figuravam temas de movimentos internacionais afins, como o Nuevo Cancionero uruguaio, e outros de cantores “alienados” na perspectiva da esquerda, como Tony Ronald e Tormenta.

As relações entre *Ramona* e a NCCh também podem ser observadas fora das seções dedicadas à música. É o caso, por exemplo, de uma promoção realizada pela revista em que o público deveria votar no melhor cantor e no melhor jogador de futebol do país. Conforme o anúncio reproduzido na Imagem 9<sup>239</sup>, os participantes concorreriam a 500 discos *single* produzidos pela DICAP.

---

<sup>237</sup> L. J., Disco notas. *Ramona*, Santiago, n. 96, 29 ago. 1973. p. 7.

<sup>238</sup> L. J., 29 ago. 1973, p. 7.

<sup>239</sup> Fotografia tirada pela própria autora. Na parte preta do desenho do vinil, consta: “Continua o concurso de RAMONA com 500-discos-500 de prêmios aos seus leitores. Aqui vão os nomes dos 20 ganhadores desta semana. Basta preencher o cupom que vem nesta página e enviá-lo para participar do concurso. Ademais os leitores de RAMONA elegerão seu cantante e futebolista favoritos”.



### IMAGEM 9

A faixa do lado A, “Ramona”, é interpretada em ritmo de *son* cubano pelos conjuntos Quilapayún e Manguaré e o lado B traz a música instrumental “Por Chile”, na qual o grupo Combo Xingú alterna os estilos de *funk-rock* e balada. E enquanto a letra de “Ramona” homenageia a “heroína e lutadora” Ramona Parra, a sonoridade empregada em “Por Chile” pode ser entendida como uma tentativa de “aproximar a um maior número de audiências uma mensagem política que somasse forças à Unidade Popular”<sup>240</sup>. O resultado da enquete foi publicado na 25ª edição: Tito Fernández foi o cantor vencedor, com 13.000 pontos, seguido por Víctor Jara (9.800 pontos) e Marcelo (expoente da balada romântica e apoiador declarado do governo; 5.000 pontos).<sup>241</sup>

<sup>240</sup> TOBAR CARRASCO, José Fabián. *La canción contingente durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973): análisis sobre el uso de la intertextualidad como estrategia política en la creación y recepción musical*. 2014. Tesis (Licenciatura en Estética) – Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. p. 37. Tanto “Ramona” quanto “Por Chile” foram compostas por Segio Ortega.

<sup>241</sup> 150 DISCOS ¡y se acabó! *Ramona*, Santiago, n. 25, 18 abr. 1972. p. 32.

A revista também incursionou no âmbito radial, com o programa “Tiempo Joven”, conduzido pelo locutor Hector Balbontin e realizado em parceria com a DICAP na rádio Magallanes. Cucho Fernández fez uma rápida cobertura de sua primeira transmissão em “Prenda la oreja”, informando que a música havia ficado a cargo dos conjuntos Illapu e Inti-Illimani, contando também com a participação de Genaro Prieto, finalista do III Festival da Nova Canção Chilena.<sup>242</sup>

O envolvimento de músicos ligados ao movimento com *Ramona* é igualmente perceptível em uma matéria dedicada ao evento comemorativo do primeiro aniversário da revista, no qual “se escutou os melhores e mais populares artistas do momento”, incluindo Ángel Parra, Tito Fernández, Víctor Jara e Huamarí.<sup>243</sup> A matéria reafirmava que um dos objetivos de *Ramona* seria “destacar a atividade que eles – e outros – realizam no campo da canção e da cultura”<sup>244</sup>.

Apesar da ênfase dada ao movimento da NCCh, a revista se abriu a outros estilos musicais, não apenas nos *rankings* e nos comentários gerais sobre discos, mas também em artigos sobre temas variados, sendo os mais recorrentes: festivais da canção nacionais e estrangeiros, expressões internacionais da “canção de protesto”, tango e *rock*<sup>245</sup>. Tal abertura também pode ser notada em matérias que realizavam balanços da produção musical nacional e convidavam uma gama variada de especialistas a expressarem suas opiniões, inclusive figuras distantes da esquerda política – como locutores radiais, representantes da EMI Odeon e a diretora de *Ritmo* –, procurando abarcar diferentes pontos de vista. Conforme indicado anteriormente, entendemos que esta atitude observada nas seções culturais buscava contrabalançar o conteúdo político explícito que predominava no restante da publicação, contribuindo para que jovens não identificados com o PC também se interessassem por ela.

No próximo item, veremos de que maneira a preferência clara, mas não exclusiva, pela NCCh se expressou em outro veículo administrado pela Jota: a gravadora DICAP, que compararemos com a IRT a fim de examinar em que medida suas respectivas políticas se orientaram pelo projeto de construção da “nova cultura”.

<sup>242</sup> FERNÁNDEZ, Cucho. Prenda la oreja. *Ramona*, Santiago, n. 19, 7 mar. 1972. p. 11.

<sup>243</sup> Outros participantes foram os grupos Combo Xingú (fusão latino-americana) e Canta Historia, além dos cantores Patty Chávez e Piojo Salinas.

<sup>244</sup> GRACIAS amigos. *Ramona*, Santiago, n. 54, 7 nov. 1972. p. 36.

<sup>245</sup> No que diz respeito ao *rock* internacional, há várias matérias sobre os Beatles, Rolling Stones, David Bowie e Elton John. Também figuram os nomes de Alice Cooper, The Who, The Doors, Led Zeppelin, entre outros.

## 2.2 “Disco é cultura”: DICAP e IRT

Em janeiro de 1971, a revista *El Musiquero* informava que o ano anterior tinha assistido a uma guinada da música nacional em termos de produção e comercialização de discos. Segundo o autor, a fim de estimular este processo, faltaria aplicar a legislação vigente e estabelecer uma política discográfica que abrangesse os fatores artísticos e econômicos.<sup>246</sup> Tal reivindicação parece ter sido de algum modo atendida, pois em maio de 1972 Ricardo García publicaria um texto<sup>247</sup> em *Ramona* anunciando que as vendas de discos nacionais haviam triplicado no último ano: se antes um *single* tinha como venda média mil exemplares, agora chegaria facilmente a 3 ou 4 mil. Já os sucessos comerciais nacionais, como a cantora Gloria Benavides, venderiam de 8 a 10 mil cópias, enquanto os *superhits* internacionais alcançariam o patamar de 40 ou 50 mil.<sup>248</sup> García associava tal crescimento às medidas tomadas pelo governo da UP com vistas à manutenção dos preços e ao aumento da produção, as quais resultariam na democratização dos aparelhos toca-discos e dos próprios discos, levando ao grande aumento da demanda.<sup>249</sup>

Como explicou o *disc jockey*, esta situação provocaria sérios problemas, dado que no Chile havia muitos selos, mas apenas quatro distribuidoras (IRT, EMI Odeon, Philips e Asfona) e duas fábricas de discos (IRT e EMI Odeon).

Isso significa que duas fábricas que antes estavam trabalhando com tranquilidade, sem problemas, lançando uma enorme variedade de títulos, mas em quantidades pequenas, porque pouca gente podia comprar, agora devem entregar três vezes mais discos. O grande problema é: como dar conta com maquinarias que (como no caso da ex-RCA [Victor]) são antiquadas e limitadas?<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> FERNÁNDEZ BARROS, Augustín. 1970: el disco em la encrucijada. *El Musiquero*, n. 131, jan. 1971, p. 6-9. Em sua dissertação de Mestrado, o historiador e musicólogo Javier Rodríguez Aedo (2011) apresenta números referentes à produção discográfica das principais companhias chilenas e dos selos diretamente vinculados à NCCh no período de 1968 a 1973.

<sup>247</sup> GARCÍA, Ricardo. La locura de los discos. *Ramona*, Santiago, n. 30, p. 34-37, 23 maio 1972.

<sup>248</sup> Este números parecem factíveis, pois o pesquisador Valerio Fuenzalida (1985, p. 1) menciona em um estudo publicado em 1985 que “Em fins da década de 1960 – a época dourada da indústria musical chilena – um disco *single* facilmente alcançava as 50.000 cópias e um hit superava as 100.000 unidades”.

<sup>249</sup> Longe de constituir uma especificidade chilena, o aumento do mercado de bens culturais durante os anos 1960/70 foi um fenômeno observado em diferentes países latino-americanos, como demonstra Renato Ortiz para o caso brasileiro em seu livro *A moderna tradição brasileira* (São Paulo: Brasiliense, 1987).

<sup>250</sup> GARCÍA, R., 23 maio 1972, p. 35.



Em um artigo posterior, que realizava um balanço de 1972, o *disc jockey* concluiu que “foi um ano difícil para o disco”<sup>251</sup>, tendo em vista uma série de problemas decorrentes do maior poder aquisitivo do público, do conseqüente aumento do mercado e do Paro de Octubre<sup>252</sup>, dentre outros fatores novos que se colocaram para a indústria discográfica. Outra característica do ano teria sido a grande quantidade de discos estrangeiros que ocuparam os primeiros lugares dos *rankings* de popularidade, especialmente a chamada “onda argentina”, o que apontava para um refluxo da produção nacional.

Levando em conta o cenário esboçado pelo autor, observemos a atuação das duas empresas discográficas ligadas ao governo da UP, em especial no que diz respeito à produção e comercialização do repertório da NCCh.

Para compreender o processo que resultou na criação da DICAP<sup>253</sup>, é necessário remontar ao ano de 1968, quando o jornal *El Siglo* de Santiago organizou uma campanha a fim de escolher representantes nacionais para o IX Festival Mundial das Juventudes e dos Estudantes pela Solidariedade, a Paz e a Amizade, que seria realizado na capital búlgara. A Jota ficou encarregada de editar um disco que expressasse a “inquietude” dos comunistas chilenos com as questões colocadas pelo evento – em especial, a solidariedade com o povo vietnamita no contexto da Guerra do Vietnã. O LP gravado foi *X Viet-nam*, do Quilapayún. De acordo com o músico Eduardo Carrasco, integrante do conjunto, uma série de problemas práticos se colocaram, quase inviabilizando a concretização do projeto.<sup>254</sup> Por fim, o disco foi lançado e encontrou boa acolhida no público identificado com a esquerda política, esgotando-se em poucos dias. Segundo Carrasco, com o sucesso da iniciativa, a Jota decidiu criar um pequeno selo discográfico, nomeado Jota Jota, “para continuar difundindo a música com conteúdo revolucionário”<sup>255</sup>.

---

<sup>251</sup> GARCÍA, Ricardo. Discorrecuento de um año peludo. *Ramona*, Santiago, n. 63, 9 jan. 1973. p. 18.

<sup>252</sup> Em outubro de 1972, ocorreu a paralisação quase integral das atividades econômicas do Chile, conduzida pelas organizações patronais e pela classe média, com ativo apoio do governo norte-americano. Para contornar a crise, a UP empreendeu uma ampla mobilização de massas com vistas a manter o país em funcionamento, estimulando a participação da população em trabalhos voluntários. Sobre o assunto, ver: AGGIO, 2002, p. 137-142; BORGES, 2011, p. 89-106.

<sup>253</sup> A parte que se segue, referente à criação e atuação da DICAP, recupera informações apresentadas em um texto que publicamos anteriormente (SCHMIEDECKE, Natália. La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). *Palimpsestos sonoros*. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014. p. 201-218).

<sup>254</sup> CARRASCO, 2003, p. 128.

<sup>255</sup> CARRASCO, 2003, p. 131.

Ainda em 1968, o selo lançou a obra coletiva *X la CUT*, em apoio à Central Única de Trabalhadores do Chile. O empreendimento teve continuidade, passando a abranger também discos em formato *single*, e a partir de meados de 1970 o nome Jota Jota foi substituído por DICAP (Discoteca del Cantar Popular).<sup>256</sup> Para escoar sua produção, foi necessário criar um sistema alternativo de distribuição. No princípio, foram os próprios militantes do partido que, contando com apoio de sindicatos e grupos universitários, divulgaram e venderam os discos pessoalmente. As primeiras remessas comerciais foram feitas a livrarias e, aos poucos, as casas de discos passaram a fazer encomendas.

O crescimento da gravadora<sup>257</sup> foi potencializado pelo grande envolvimento dos artistas com o projeto, o que permitiu o desenvolvimento de um modo de trabalho coletivo, em conformidade com o ideário comunista. A preocupação com a apresentação visual dos discos também contribuiu para a consolidação da empresa. Tendo como protagonistas os artistas gráficos Vicente Larrea, Antonio Larrea e Luis Albornoz, os LPs da DICAP integravam uma série de influências – como a *pop art*, a psicodelia, o realismo social, a fotografia de alto contraste, o muralismo político e a xilogravura<sup>258</sup> –, permitindo a agregação de um valor estético aos discos, que frequentemente “eram vistos mais como objetos culturais que como produtos comerciais”<sup>259</sup>. Graças a esta preocupação estética, a DICAP “ganhou um prestígio inédito entre os artistas chilenos, e muitos deles, que nada tinham a ver com o movimento político, começaram a gravar ali seus discos”<sup>260</sup>.

A análise do catálogo da gravadora no período anterior ao golpe de 1973 (Apêndice 4) aponta para uma crescente diversificação de seu repertório: se num primeiro momento foram privilegiadas as canções de temática política explícita, o trabalho conjunto entre produtores e músicos estimulou a busca por novos conteúdos, o que foi viabilizado pela profissionalização

---

<sup>256</sup> Nem *X Viet-nam*, nem *X la CUT* apresentavam informações sobre a empresa gravadora. A partir do LP seguinte, *Pongo en tus manos abiertas...* (Víctor Jara, 1969), todos passaram a constar como produzidos e distribuídos pela gravadora DICAP. Em 1969, foi criado o selo DICAP, indicado pela primeira vez no LP *Danai canta a Neruda* (1969), da cantora grega Istros Danai, ainda sem o logotipo da empresa, que seria oficializado no ano seguinte. Os dois selos coexistiram no catálogo da gravadora por alguns meses, mas ainda em 1970 o Jota Jota foi extinto. (SCHMIEDECKE, 2014, p. 202, nota 184).

<sup>257</sup> Este crescimento pode ser percebido em uma tabela elaborada pela historiadora Jan Fairley (1977, p. 123) que registra o número de discos prensados pela gravadora entre 1968 e 1973, indicando também o número de títulos lançados e relançados em cada ano.

<sup>258</sup> GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 375.

<sup>259</sup> ADVIS, Luis; GONZÁLEZ, Juan Pablo (ed.). *Clásicos de la Música Popular Chilena vol. II, 1960-1973: Raíz folclórica*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1998. p. 23.

<sup>260</sup> CARRASCO, 2003, p. 130.

da empresa. Conforme destacou o musicólogo Gustavo Miranda, “isso significava desvincular-se – na forma e não no fundo – da figura das Juventudes Comunistas”<sup>261</sup>, processo que ficaria evidenciado em três mudanças ocorridas nos primeiros anos: além da já mencionada alteração de nome para DICAP, sua sede saiu do Comitê Central da Jota e Eduardo Carrasco, militante comunista, foi substituído na direção artística por Juan Carlos Carvajal, que não era filiado ao partido e fora contratado com o fim de proporcionar maior objetividade às produções ali realizadas.<sup>262</sup>

A partir de então, os gestores procuraram traçar o perfil da empresa. De acordo com Carvajal, três seriam seus objetivos principais, subdivididos em objetivo artístico, objetivo econômico e objetivo político. No que tange ao primeiro aspecto, a DICAP buscaria “resgatar as formas musicais populares e cultas em primeiro lugar chilenas e latino-americanas”; difundir a “música revolucionária internacional” bem como “toda a música assegurada do ponto de vista de sua qualidade que tenha ou possa ter uma difusão popular ou um conteúdo popular”; e contribuir com “o surgimento de uma Cultura Nacional e proletária”<sup>263</sup>.

O objetivo econômico fundamental seria “financiar as incumbências específicas da DICAP e com isso possibilitar seu crescimento e desenvolvimento”. Por fim, os objetivos políticos seriam quatro:

Ajudar aqueles artistas que transformaram a canção em uma arma de luta, difundindo canções especialmente entre os meios proletários e estudantes [...] Nuclear em torno da DICAP uma grande quantidade de artistas [...], orientando seu trabalho à política cultural do partido e do Governo Popular [...] Vínculo e aproximação cultural nos países socialistas [e] Levar a música chilena ao exterior, dando a conhecer a política revolucionária do partido e do Governo Popular.<sup>264</sup>

Portanto, a DICAP procurou ser reconhecida pelo valor cultural e político de seu trabalho. Por um lado, atribuiu a si a missão de contribuir com o desenvolvimento de uma “nova cultura”, primando pelo aspecto estético das obras, “resgatando” conteúdos considerados revolucionários – fosse por sua origem ou pela mensagem que carregavam – e

---

<sup>261</sup> MIRANDA MEZA, Gustavo. Cuando la cultura se escribe con la guitarra: El sello DICAP y la política de las Juventudes Comunistas, Chile. 1968-1973. CONGRESO CHILENO DE ESTUDIOS EN MÚSICA POPULAR, I, 2011, Santiago. *Anais...* Santiago: ASEMPCh, 2012. Disponível em: <<http://www.congresos.asempch.cl/congreso2011/actas/miranda>>. Acesso em: 11 maio 2013. p. 98.

<sup>262</sup> MIRANDA MEZA, 2012, p. 98.

<sup>263</sup> CARVAJAL, Juan. Objetivos de DICAP. *El Siglo*, Santiago, 9 dez. 1972. p. 7.

<sup>264</sup> CARVAJAL, 9 dez. 1972, p. 7.

difundindo-os entre os trabalhadores, tidos como protagonistas da almejada revolução. Os discos produzidos pelo selo eram assim concebidos como vetores de transformação cultural – “Este disco é cultura”, sinalizavam diversas contracapas de LPs lançados entre 1970 e 1973. Paralelamente, a DICAP se dedicou à propaganda interna e externa do *proceso chileno* e ao reforço do vínculo com Cuba e URSS – cujo apoio era fundamental no contexto da Guerra Fria.

A julgar pelo catálogo da gravadora, pelas estratégias de publicidade utilizadas e pelas declarações de seus representantes, a identificação com o movimento da NCCh foi considerada estratégica para alcançar tais objetivos. Como expusemos em outro trabalho, o movimento responde por 48 dos 66 LPs lançados entre 1968 e 1973.<sup>265</sup> Em anúncios publicitários publicados em *Ramona*, a gravadora se apresentava como “vanguarda da Nova Canção Chilena” (imagem 10)<sup>266</sup>, ideia que foi reiterada em diversas ocasiões pelo diretor Juan Carvajal e pelo coordenador-geral Hernán Briones.



IMAGEM 10

<sup>265</sup> SCHMIEDECKE, 2014, p. 214-215.

<sup>266</sup> Fotografia tirada pela própria autora.

Em entrevista para *El Musiquero* em 1971, Briones afirmou que “A DICAP nasce como um aparato que centraliza, coordena e faz extensivo este aporte dos artistas revolucionários”<sup>267</sup> – remetendo à NCCh, o que aparece explicitado nas palavras de Carvajal: “A DICAP pretende centralizar o movimento da Nova Canção Chilena”.<sup>268</sup> A preferência pelo repertório ligado ao movimento se justificaria porque “queremos que o povo tome consciência [...] há que buscar a imagem na *población*, nos problemas cotidianos do *poblador*. A música deve se identificar com esses tópicos”<sup>269</sup>. Tanto nesta matéria como em outra publicada no mesmo período na revista *Ahora*, Carvajal alegava que antes da criação da DICAP as canções de conteúdo político e social não encontravam espaço na indústria fonográfica nacional, de modo que “A função da DICAP foi servir como catalizador, reunir os artistas, ajudá-los a aportar um caminho de saída – praticamente o único – para a Nova Canção”, constituindo-se no “lugar de convergência da nova música”<sup>270</sup>. Em trabalhos anteriores, problematizamos a ideia segundo a qual a DICAP nasceu com o objetivo claro de incentivar o desenvolvimento da NCCh, que não encontraria espaço nas gravadoras existentes até então.<sup>271</sup> Quanto a este último ponto, a tabela reproduzida no Apêndice 5 demonstra que uma parcela significativa dos discos gravados por tais músicos antes e depois da criação da DICAP foi produzida pelas *majors* atuantes no país ou por companhias nacionais não identificadas com a esquerda política.<sup>272</sup>

O interesse em cooptar o movimento – visível nas declarações citadas – se deve à percepção de que ele havia se transformado “em uma verdadeira frente de luta ideológica que tem dado duros golpes no inimigo, roubando-lhe influência no campo juvenil”<sup>273</sup>, conforme um trecho do informe apresentado pela Comissão Nacional de Cultura da Jota na Assembleia

<sup>267</sup> OLIVARES, E. DICAP: Discoteca del Cantar Popular. *El Musiquero*, Santiago, n. 141, jun. 1971. p. 2.

<sup>268</sup> OLIVARES, jun. 1971, p. 2.

<sup>269</sup> OLIVARES, jun. 1971, p. 4.

<sup>270</sup> DICAP: DISCOS con otros jockeys. *Ahora*, Santiago, n. 11, 29 jun. 1971. p. 43.

<sup>271</sup> SCHMIEDECKE, 2014, p. 204-213; SCHMIEDECKE, 2015, p. 173-177.

<sup>272</sup> Esta constatação vai ao encontro daquela realizada pelo pesquisador Santiago Niño Morales em seu estudo sobre canção de protesto e indústria musical na América Latina. Partindo de uma amostra de 14 artistas representativos do gênero em diferentes países, incluindo os chilenos Violeta Parra, Víctor Jara e conjunto Inti-Illimani, o autor argumenta que uma grande parte de seu repertório foi produzida e distribuída pelas principais companhias gravadoras, inclusive no caso de países que viviam sob regimes autoritários (Protest Songs and Record Labels: Political Opposition and the Music Industry in Latin-America. In: ILLIANO, Roberto (ed.). *Protest Music in the Twentieth Century*. Turnhout: Brepols, 2015, p. 237-251).

<sup>273</sup> COMISIÓN NACIONAL DE CULTURA de las JJ.CC. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11 – 12 de septiembre. Santiago: [s.n], 1971. p. 74.

Nacional de Trabalhadores da Cultura do PC, realizada em 1971. No mesmo sentido, Gladys Marín havia manifestado dois anos antes que o trabalho da gravadora, assim como as demais iniciativas culturais da organização, era concebido como uma maneira de inserir a juventude na luta dos trabalhadores: “Junto ao combate nas ruas, à greve de protesto, está o selo Jota-Jota, os artistas juvenis, suas canções de protesto”<sup>274</sup>.

O documento de 1971 esclarece que não se tratava de instrumentalizar a arte, mas de “ajudar os artistas que transformaram a canção em uma arma de luta”<sup>275</sup>, assegurando sua liberdade criativa.<sup>276</sup> Outro objetivo político seria levar esse repertório ao exterior, ajudando a “formar a nova imagem do Chile”. Daí as diversas turnês organizadas pela Jota entre 1970 e 1973, em que músicos filiados ao partido atuavam em diferentes países. Em 1971, este trabalho passou a ser realizado pela Organização Nacional do Espetáculo (ONAE), uma iniciativa da DICAP que tinha como incumbência organizar apresentações artísticas. De acordo com uma nota publicada em *Ramona*, o grande objetivo da ONAE seria “colaborar com o desenvolvimento artístico popular”, ao mesmo tempo em que “Também possibilita a vinda de artistas estrangeiros e a saída dos nossos”<sup>277</sup>.

Segundo Alfonso Padilla, a criação da agência foi motivada pela crescente demanda de participação dos músicos da NCCCh em eventos culturais e políticos.<sup>278</sup> Em entrevista para *Onda*, Juan Carvajal afirmou que o fator decisivo era de ordem econômica, pois “até esse momento, tudo o que fosse organização de espetáculos estava em mãos de particulares, que na maioria dos casos terminavam dando calote nos artistas. Conosco a coisa é distinta. O artista encontra desde o começo um trato digno”<sup>279</sup>. Assim, os músicos ficariam com a maior parte do dinheiro arrecadado com a venda de ingressos de suas apresentações, diferentemente do que ocorria com o comércio de discos.

---

<sup>274</sup> MARÍN, 1969, p. 70.

<sup>275</sup> MARÍN, 1969, p. 76.

<sup>276</sup> Embora os representantes da DICAP insistissem que o selo não realizava qualquer tipo de censura, Eduardo Carrasco (2003, p. 129) descreve problemas enfrentados pelo Quilapayún para incluir uma homenagem a Che Guevara em um disco – questão que acabou sendo levada ao Secretário-Geral do PC, Luis Corvalán, que por fim emitiu um parecer favorável. Tal episódio deixa antever que, assim como as demais gravadoras, a DICAP operava seleções de acordo com suas possibilidades e interesses, fossem eles de ordem econômica ou política.

<sup>277</sup> PANORAMA. *Ramona*, Santiago, n. 43, 22 ago. 1972. p. 7.

<sup>278</sup> PADILLA, 2015.

<sup>279</sup> AGUILERA, Pablo. Tito Fernández: Un recital de lágrimas y risas. *Onda*, Santiago, n. 45, 22 maio 1973. p. 32.

Dentro do Chile, o empreendimento da ONAE de maior destaque foi uma série de ciclos de recitais promovidos entre 1972 e 1973. O primeiro ao qual encontramos referência nas fontes consultadas teve lugar no Teatro Gran Palace de Santiago e foi inaugurado por Charo Cofré e Tito Fernández, alcançando sucesso de público – o que se repetiria na apresentação do conjunto Quilapayún ocorrida no dia seguinte.<sup>280</sup> Alguns meses depois, um novo ciclo teve início, desta vez no edifício Gabriela Mistral, que havia sido construído para sediar a terceira edição da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD III), em 1972. O primeiro recital reuniu Roberto Parra e Tito Fernández e as apresentações seguintes ficaram a cargo de Inti-Illimani, Quilapayún e Illapu.<sup>281</sup> Na entrevista anteriormente mencionada, Carvajal fez questão de esclarecer: “Mas a ONAE não só se limita a apresentar recitais em lugares como o Gran Palace ou a ex-UNCTAD. Mantém um trabalho permanente com sindicatos através de todo o país”. Além disso, intencionava-se expandir o repertório para além da NCCh: “A ideia é poder apresentar também recitais com cantores populares do gênero internacional [...] e também preparar outro ciclo com os mais ‘cebolleros’ e que são os que têm o maior impacto entre o público [...]”<sup>282</sup>.

A NCCh também foi encarada como um meio de alcançar objetivos culturais. O informe da Jota de 1971 afirmava que uma das metas principais da DICAP seria participar ativamente da renovação da música folclórica e popular – bandeira erguida pelo Nuevo Cancionero Argentino que inspirou também o movimento chileno.<sup>283</sup> Compartilhando da concepção de que o folclore possuía um caráter dinâmico, o informe do Coordenador de Folcloristas apresentado na mesma assembleia postulava que somente os artistas populares – provenientes do “seio das massas” – poderiam recriá-lo. Para tanto, seria necessário realizar uma seleção, dado que “nem todas as manifestações folclóricas correspondem aos interesses revolucionários”<sup>284</sup>. A NCCh seria um exemplo de como operar esta seleção de maneira

<sup>280</sup> ONAE YA pisa fuerte. *Ramona*, Santiago, n. 42, 15 ago. 1972. p. 5.

<sup>281</sup> AGUILERA, 22 maio 1973, p. 32.

<sup>282</sup> AGUILERA, 22 maio 1973, p. 32.

<sup>283</sup> COMISIÓN NACIONAL DE CULTURA..., 1971, p. 76. Sobre as concepções compartilhadas pelas diferentes manifestações latino-americanas da Nova Canção, ver GARCIA, Tânia. Nova Canção: *manifiesto* e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. CONGRESSO DA IASPM-AL, VI, 2005, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: IASPM, 2005. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2015. p. 1-11.

<sup>284</sup> FRAGMENTOS DEL COORDINADOR DE FOLKLORISTAS. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11 – 12 de septiembre. Chile: [s.n.], 1971. p. 93.

revolucionária; portanto, estaria indicando o caminho a ser tomado pelos artistas populares – daí a importância de que o PC, através da DICAP, continuasse a apoiar o movimento.

Ao identificar diretamente os interesses deste último com os do partido, postulando que a NCCCh se definiria por seu comprometimento com a causa revolucionária<sup>285</sup>, as propagandas e discursos sobre a DICAP desconsideraram a diversidade do repertório abarcado sob a denominação de Nova Canção Chilena – tema que abordamos em outros trabalhos<sup>286</sup> e do qual voltaremos a tratar no quarto capítulo. Mas esta diversidade apareceu representada no catálogo da gravadora, que não se limitou ao conteúdo político explícito, em conformidade com as propostas de conquistar o público jovem e de contribuir com a renovação da música de inspiração folclórica.

Um comentário final sobre a produção da DICAP diz respeito à predominância do repertório nacional, tendo sido lançados apenas dez LPs de intérpretes estrangeiros no período anterior ao golpe, dos quais sete possuíam origem cubana. Se recuperarmos as informações já apresentadas, podemos inferir que a gravadora se beneficiou do aumento da demanda por música nacional, bem como do crescimento do mercado juvenil. Já vimos que as revistas *Onda* e *Ramona* foram criadas com o objetivo de disputar tal público – e foi com esta intenção que reservaram um espaço significativo de suas edições à música. No caso das gravadoras, chegar a este público não era somente uma questão estratégica, mas de sobrevivência: de acordo com dados apresentados por Cucho Fernández no início de 1972, o programa televisivo *Música Libre* era então o principal promotor de vendas de discos, superando todos os demais programas de rádio e TV juntos.<sup>287</sup> Ainda que o repertório da DICAP fosse distinto, sendo improvável que alguma das canções que compunham seu catálogo tenha sido exibida em *Música Libre*, verifica-se que a empresa se nutriu de outros segmentos do mercado. Segundo o artigo de *El Musiquero*:

Este selo gravador tem ganhado paulatinamente terreno graças a vários fatores. A alta venda que alcançam os discos editados que são absorvidos por um mercado juvenil que vai aumentando. As universidades, as escolas e especialmente os setores da juventude que escapam da onda *beat*, ou que pelo menos se sentem identificados através das temáticas das canções.<sup>288</sup>

---

<sup>285</sup> FRAGMENTOS DEL COORDINADOR DE FOLKLORISTAS, 1971, p. 92.

<sup>286</sup> SCHMIEDECKE, 2014; SCHMIEDECKE, 2015, p. 66-78.

<sup>287</sup> FERNÁNDEZ, 18 abr. 1972, p. 11.

<sup>288</sup> OLIVARES, jun. 1971, p. 5.



Diferentemente da DICAP, a IRT tinha como carro-chefe os *hits* do momento, o que em grande parte se deve ao fato de ter mantido os contratos herdados da RCA Victor<sup>289</sup>. Como já mencionamos, Indústria de Rádio e Televisão foi o nome dado à companhia após sua nacionalização em fevereiro de 1971 – uma das primeiras medidas tomadas pelo governo da UP, que, através da CORFO, adquiriu 51% das ações da empresa. Alguns meses após a mudança de gestão, o gerente de discos Héctor Urbina foi substituído pelo socialista César Aguilera (ex-diretor da rádio Corporación) e o produtor artístico Camilo Fernández renunciou, dando lugar ao compositor Ariel Aranciba.<sup>290</sup>

Até onde pudemos verificar, inexistem estudos sobre a IRT e é difícil encontrar dados sobre seu funcionamento no período anterior ao golpe militar. De acordo com o musicólogo Juan Pablo González, o objetivo imediato da companhia foi aumentar a produção de aparelhos eletrônicos e baixar seus preços, sendo emblemático o caso dos televisores modelo ANTU, que contribuíram para a massificação da televisão no país. O historiador Javier Rodríguez insere esta proposta no quadro da “batalha da produção” encampada pelo governo da UP, evidenciando que ela também foi travada no âmbito cultural.<sup>291</sup> Quanto à produção discográfica, González informa que as instalações da empresa eram de excelente qualidade, o que permitia à RCA realizar produções para outros selos – trabalho que foi intensificado após a nacionalização, quando os funcionários passaram cumprir dupla jornada de trabalho, dado o aumento da demanda.<sup>292</sup>

Quando questionado por Pablo Aguilera, em entrevista para *Onda*, a respeito de quem seriam os principais músicos nacionais responsáveis pelo crescimento das vendas no início de 1972, um executivo da IRT citou como campeão o cantor de bolero Ramón Aguilera, além dos cultores da balada romântica Buddy Richard, Antonio Zabaleta e Maitén Montenegro; do comediante Bigote Arrochet; e do conjunto de *rock* Frutos del País.<sup>293</sup> O executivo entrevistado

---

<sup>289</sup> Sigla de Radio Corporation of America, multinacional que começou a operar no Chile em 1927, prensando discos gravados na Argentina. Em 1930, passou a realizar as gravações em Santiago, abrangendo em seu amplo catálogo artistas nacionais, latino-americanos e europeus.

<sup>290</sup> GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 106.

<sup>291</sup> RODRÍGUEZ AEDO, 2011.

<sup>292</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo. Presentación de Juan Pablo González. In: MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1971. El primer año de gobierno de la Unidad Popular*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013. (Coleção “Memoria a 40 años”). p. 149-150.

<sup>293</sup> Não por acaso, alguns desses nomes receberiam o prêmio “El Mapuche de Oro”, instituído pela companhia no início de 1973. De acordo com uma nota publicada em *Ramona*, um total de dez prêmios foi distribuído entre os seguintes artistas: Ramón Aguilera, Charo Cofré, Los Jaivas, Villadiego, Giolito y su Combo, Los Hermanos

afirmou que apoiar “nossos artistas” era um dos principais objetivos da empresa, de modo que o nacional “tem absoluta primazia”, respondendo por 60% de sua produção. Ele agregou que isso significava “lutar um pouco contra a medida comercial, já que o que mais agrada é o que vem de fora, mas de todos os modos vale a pena e parece que o público já começa a apoiar o nosso”<sup>294</sup>.

A percepção inversa foi registrada por Cucho Fernández em *Ramona* no mesmo período. Segundo ele, a IRT estaria trabalhando com apenas 10% de seu catálogo de discos naquele momento e “a causa é uma só. Certo tipo de música e determinados artistas monopolizam a preferência popular. Isso significa que de um total de 500 discos só se repõem e mantêm [sic] a indústria uns 40 ou 50”. Ele conclui que “Nos estão enfiando artistas de fora até por debaixo das unhas”, ao invés de apoiar “os nossos”.<sup>295</sup>

Fosse qual fosse o espaço da gravadora efetivamente ocupado pelo repertório nacional, é inegável que a ênfase estava posta no conteúdo de maior apelo comercial. De acordo com a cantora Patty Chávez, para ser contratada pela IRT “a primeira coisa que me exigiram foi que deixasse o [gênero] folclórico e me metesse no internacional, porque era mais comercial”<sup>296</sup>. Para compreender as causas deste descompasso entre a empresa estatal e a ideologia da UP, há que se levar em conta as dificuldades atravessadas pela primeira entre 1971 e 1973, quando a necessidade de aumentar a produção se viu ameaçada por conflitos trabalhistas, boicotes e crise econômica. Daí a prioridade dada ao aumento das vendas, deixando em segundo plano a difusão de novos valores afinados com o projeto político.

Isso ajuda a explicar a baixa presença, em seu catálogo, da “canção de compromisso ou social”, que, segundo o executivo entrevistado por Aguilera, era consumida por um setor restrito do mercado nacional, embora fosse bastante requisitada internacionalmente.<sup>297</sup> Mesmo com a nomeação do músico Julio Numhauser como diretor artístico, ainda em 1971, verificase que a IRT não apoiou de maneira especial o movimento da NCCh, ainda que este encontrasse espaço em seu catálogo desde antes da nacionalização.

---

Campos, Luis Advis, Frutos del País, Dúo Rey Silva e o grupo estrangeiro Middle of the Road. (PANORAMA. *Ramona*, Santiago, n. 80, 8 maio 1973. p. 49).

<sup>294</sup> AGUILERA, Pablo. Algo sobre discos. *Onda*, Santiago, n. 13, 3 mar. 1972. p. 17.

<sup>295</sup> FERNÁNDEZ, 18 abr. 1972, p. 11.

<sup>296</sup> PATTY CHÁVEZ, UNA cantante con pasta. *Onda*, Santiago, n. 31, 10 nov. 1972. p. 18.

<sup>297</sup> PATTY CHÁVEZ, UNA..., 10 nov. 1972, p. 17.

Na realidade, o principal empreendimento de Numhauser junto à gravadora foi de outra natureza: trata-se da série de discos “Machitún”, direcionada a grupos de *rock* tais como Los Jaivas, Congregación, Sacros, En busca del Tiempo Perdido e Panal.<sup>298</sup> A escolha de apoiar tal repertório não esteve livre de críticas, conforme podemos perceber em dois comentários do escritor Antonio Skármeta publicados em *La Quinta Rueda*. Na primeira edição da revista, ele mencionou em um artigo que “Uma das linhas de IRT com sua série Machitún é explorar essa possibilidade, guiar conjuntos beat que chegam aos estúdios cantando óperas rock em inglês e cheirando a San Felipe”<sup>299</sup>. Alguns meses depois, retomou o assunto, sugerindo que se tratava de mais um gênero comercial:

O selo IRT criou a série Machitún para que os conjuntos que quisessem experimentar as mesclas de elementos folclóricos com recursos e concepções estrangeiros (beat, rock progressivo, ritmos latino-americanos) tivessem a oportunidade de gravar e animar o mundinho da canção pop que com tanta estreiteza administram os discjockeys.<sup>300</sup>

No sentido contrário, uma matéria publicada em *Onda* indicava que grupos como Los Jaivas, Congreso, Embrujo e Congregación tinham em comum justamente o desprezo pelo comercial “e tomam a música como uma filosofia de vida. [...] Além de que se comunicam especialmente por meio de recitais, dando ao disco menor importância (apesar de que neste momento a IRT criou a série ‘Machitún’ para dá-los a conhecer exclusivamente)”<sup>301</sup>.

A série teve início com o LP *Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto*, do duo Ameríndios, do qual Numhauser era integrante. Outro projeto encabeçado pelo músico foi uma coleção intitulada *Historia de la Literatura que se está Haciendo*, na qual colaboraria Martín Domínguez.<sup>302</sup> Ainda que a mesma não tenha se concretizado, ela sinaliza que a gravadora estava interessada em registrar e apoiar o *proceso chileno* – hipótese confirmada por uma matéria publicada na nona edição da revista *La Quinta Rueda*. De acordo com o autor, Carlos Olivarez, logo da tentativa de golpe militar ocorrida no dia 29 de junho de 1973 (o “Tanquetazo”), o ministro da Secretaria Geral de Governo realizou uma reunião com

<sup>298</sup> FARÍAS ZÚÑIGA, Martín. Cueca Beat: Dialogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). *Palimpsestos sonoros*. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014. p. 152.

<sup>299</sup> SKÁRMETA, out. 1972. p. 11.

<sup>300</sup> SKÁRMETA, Antonio. Tu sueño es mi sueño. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 7, jun. 1973. p. 10.

<sup>301</sup> LA REVOLUCIÓN del soul. *Onda*, Santiago, n. 24, 4 ago. 1972. p. 57.

<sup>302</sup> FERNÁNDEZ, 18 abr. 1972, p. 11.

representantes da IRT, da Chile Films e da Quimantú para discutir a proposta de que cada um desses organismos se encarregasse de desenvolver algum material sobre o episódio. Ficou acordado que a Quimantú lançaria um documento especial, enquanto a Chile Films produziria um extenso noticiário e a IRT editaria um disco.<sup>303</sup>

Após um atraso significativo ocasionado por problemas técnicos, este último foi lançado na forma de LP duplo sob o título *29 de Junio de 1973: El pueblo unido jamás será vencido*. O Disco 1 reproduzia na íntegra o discurso pronunciado pelo presidente Allende no palácio La Moneda no dia do Tanquetazo e o Disco 2 estava organizado do seguinte modo:

Lado A:

1. “En la mañana del 29” (E. López Almuna) - Pedro Yáñez
2. “Mi papá en la guardia” (E. San Martín) - Los Emigrantitos
3. “Canto a los leales” (C. Valladares) - Los Emigrantes con R. Jimenez e J. Valenzuela
4. “29 Junio” (V. Leppe) - Valericio Leppe
5. “No a la guerra civil” (Richard Rojas) - Grupo Lonqui

Lado B:

1. “Décimas a la mañana de San Pedro” (V. Leppe) - Valericio Leppe
2. “Viva la patria” (R. Fonfach) - Ruperto Fonfach
3. “A una madre caída” (E. López Almuna y Álvaro Suarez) - Orq. Loncurehue
4. “Arriba la guardia” (N. Acevedo) - Nano Acevedo e Pancho Navarro
5. “El pueblo unido jamás será vencido” (S. Ortega) - Quilapayún

A maior parte dos músicos participantes estava vinculada ao universo de *Chile Ríe y Canta* – iniciativa de René Largo Farías que abrangia uma *peña* folclórica, um programa radial, três LPs e diversas caravanas artísticas.<sup>304</sup>

As canções eram intercaladas com relatos e sons captados no momento do ataque (transmissões radiais, ruído de bombas etc.). A ambientação tinha continuidade nas capas e no encarte, compostos por uma grande quantidade de imagens e textos dedicados a narrar os fatos (Imagem 11) e reforçar a mensagem de resistência e união presente na canção que dá nome ao álbum (Imagens 12 e 13)<sup>305</sup>.

<sup>303</sup> OLIVAREZ, Carlos. El surco de esta mañana. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, ago 1973. p. 8.

<sup>304</sup> Ver Apêndice 7.

<sup>305</sup> As imagens 11, 12 e 13 foram retiradas de: <<http://discotecanacionalchile.blogspot.com.br/2013/06/salvador-allende-varios-artistas-29-de.html>>. Acesso em: 18 nov. 2015.



IMAGEM 11



IMAGEM 12



IMAGEM 13

Outros discos de conteúdo político explícito<sup>306</sup> foram lançados pela IRT entre 1971 e 1973, mas, como já comentado, tal repertório não ocupou um lugar de destaque em seu catálogo.

A análise realizada no presente capítulo teve como objeto as relações mantidas pelos meios de comunicação estudados com o projeto político da UP e o movimento da NCCh. No caso de *Onda* e da IRT, parece ter prevalecido a estratégia de conquistar o público, disputando o mercado cultural com a oposição, ainda que isso implicasse reproduzir os formatos convencionalmente utilizados pela indústria do entretenimento. Como consequência, a proposição de conteúdos afinados com os princípios socialistas acabou ficando em segundo plano. Daí a preferência por gêneros musicais de maior apelo comercial, o que não impediu que *Onda* reservasse um espaço considerável à NCCh.

Já os veículos pertencentes ao PC seguiram uma linha conforme com a ideologia partidária, mas de maneira não ortodoxa, abrindo-se em diversas ocasiões a conteúdos considerados alienantes ou banais. No âmbito musical, prevaleceu a NCCh, que contou com forte cobertura de *Ramona* e ocupou cerca de 70% do catálogo de LPs da DICAP. Vale lembrar que esta gravadora se direcionava a um segmento bem mais específico do mercado do que a IRT.

O cotejamento desses dados com as informações apresentadas no item 1.3 sobre a atuação do governo no campo musical permite relativizar a ideia de que com a chegada da UP ao poder a NCCh se transformou em “música oficial”, passando a ser “tutelada” pelo Estado. Além de os músicos não terem contado com formas especiais de patrocínio nem terem participado substancialmente das políticas culturais oficiais, “o consumo efetivo de discos e a difusão da música da Nova Canção, durante os anos da Unidade Popular, foi mais baixo do que as pessoas imaginam ou pensam ou recordam”<sup>307</sup>, conforme afirmou Juan Pablo González. Esta constatação foi confirmada no exame que realizamos dos *rankings* de popularidade publicados em *Onda* e *Ramona*, nos quais raramente constam nomes ligados ao movimento, com a notável exceção de Tito Fernández (Apêndice 8). Assim, o esforço de

---

<sup>306</sup> São exemplos os LPs *El diálogo de América* (1972) e *Chile: el gran desafío* (1973), cujas faixas, interpretadas pelo duo Amerindios, foram compostas para os dois documentários homônimos dirigidos por Álvaro Covacevich. O primeiro registra a visita de Fidel Castro ao Chile em 1971 e o segundo acompanha algumas viagens oficiais de Allende ao exterior.

<sup>307</sup> GONZÁLEZ, J., 2013, p. 153.

promoção desempenhado pelo PC parece não ter sido suficiente para alterar de maneira significativa a projeção nacional daqueles músicos e muitos deles sequer conseguiram se profissionalizar no período estudado.

Diante do quadro apresentado nos dois primeiros capítulos da tese, como explicar que os anos da UP tenham constituído “uma das épocas de maior debate e produção cultural”<sup>308</sup>, na qual os músicos da NCCh “conhecem uma espetacular ampliação de sua atividade criativa e produtiva”<sup>309</sup>? É importante perceber que a análise realizada até aqui se desenvolveu em torno de ações institucionais, o que por si só é incapaz de dar conta da totalidade do campo cultural de uma época. Como argumentou Cesar Alborno, “a cultura gerada sob o governo da Unidade Popular não eram somente suas instituições. Constituía todo um conjunto de valores, propostas, sensibilidade, que as superavam notoriamente”<sup>310</sup>, de modo que “Para além de uma política governamental coerente, sistemática ou efetiva, eram as iniciativas particulares, tanto em nível institucional quanto individual ou grupal, as que conseguiam aportar eventos, mostras, proposições de uma nova cultura”<sup>311</sup>. Com base nesta concepção, examinaremos nos próximos capítulos os discursos, projetos e obras de escritores e artistas interessados em tomar parte nas transformações em curso, enfatizando as tensões no interior da esquerda diante da “questão cultural”.

---

<sup>308</sup> BERRÍOS, 2003, p. 240

<sup>309</sup> ARRATE; ROJAS, 2003b, p. 38.

<sup>310</sup> ALBORNOZ, 2005, p. 176.

<sup>311</sup> ALBORNOZ, 2005, p. 153.

## CAPÍTULO 3 “A DURA LUTA IDEOLÓGICA”: A “QUESTÃO CULTURAL” EM DEBATE

### 3.1 “O que há e o que falta”: demandas por parte da intelectualidade

A atuação cultural do governo e dos meios de comunicação a ele ligados geraram intensos debates no meio intelectual chileno. O tema do lugar da cultura no processo revolucionário, que já vinha sendo discutido desde antes da vitória de Allende, ganhou força em 1971, quando a maior parte das medidas culturais estatais foi implementada, e em 1972 motivou a criação de uma nova publicação da editora Quimantú: a revista cultural *La Quinta Rueda (LQR)*, que tomaremos como referência para acompanhar a discussão.

Em poucos casos a afirmação da crítica literária Beatriz Sarlo de que as revistas constituem espaços de intervenção na conjuntura se confirma de forma tão explícita como em *LQR*.<sup>312</sup> A intenção de publicar uma revista para fazer política cultural aparece ressaltada desde sua primeira edição, evidenciando um propósito central: constituir um fórum de discussões sobre o cenário artístico e educacional chileno, apontando caminhos para a renovação do campo cultural e cobrando uma participação mais ativa do governo na realização de tal objetivo. Daí seu título irônico, que visava protestar contra a falta de compromisso estatal com a cultura, como se esta fosse a “quinta roda do carro”, isto é, algo supérfluo, de que seria possível prescindir.<sup>313</sup>

Portanto, *LQR* se inscreve de maneira explícita na tradição continental que, de acordo com a crítica literária Mabel Moraña, reserva aos periódicos a função de organizar o campo cultural. Posicionadas “na zona de contato entre políticas culturais hegemônicas e projetos alternativos, entre criação artística e grupos receptores”, as revistas culturais atuam como instrumentos de mediação cultural que interagem com as políticas culturais dominantes, “seja para confirmá-las e ajudar em sua implementação, seja para combatê-las com uma nova visão dos termos que se define o protagonismo cultural, e do reconhecimento que merecem suas

---

<sup>312</sup> SARLO, 1992, p. 9-11.

<sup>313</sup> Ver a apresentação da revista publicada no portal Memoria Chilena, disponível em: <[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=laquintarueda\(1972-1973\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=laquintarueda(1972-1973))>. Acesso em: 14 jan. 2015.



reivindicações de legitimidade política e social”<sup>314</sup>. Nas palavras de Sarlo, trata-se da intenção consciente de intervir no presente para modificá-lo, agindo como “instrumentos da batalha cultural”<sup>315</sup>.

Foi a perspectiva de influir na formulação de políticas culturais que levou escritores e artistas nacionais e estrangeiros a ocuparem as páginas de *LQR*. Realista ou não, esta expectativa se baseava, por um lado, na ausência de diretrizes governamentais rígidas para o campo cultural<sup>316</sup>; e, por outro, no discurso oficial da UP, que garantia em seu programa de governo um lugar de vanguarda aos intelectuais comprometidos com o projeto revolucionário.<sup>317</sup> Emblemática deste compromisso é a frase “Não há revolução sem canções”, usada como lema em diversos comícios da coalizão durante a campanha eleitoral.

Conforme constatou Solene Bergot, “nós não podemos falar de uma bipolarização do campo intelectual entre defensores e detratores da Unidade Popular pois a grande maioria dos intelectuais da época se inclinava a favor do governo de Salvador Allende”.<sup>318</sup> Segundo Claudia Gilman, a identificação da intelectualidade com a esquerda política foi uma marca dos anos 1960/70 latino-americanos, cuja singularidade consistiria na “percepção compartilhada da transformação inevitável e desejada do universo das instituições, da subjetividade, da arte e da cultura”<sup>319</sup>. Nesse contexto, “Os intelectuais [...] consideraram como parte de sua função a colaboração para o crescimento das condições subjetivas da revolução”<sup>320</sup> e “o pertencimento à esquerda se converteu em elemento crucial de legitimidade da prática intelectual”<sup>321</sup>.

<sup>314</sup> MORAÑA, Mabel. *Revistas culturales y mediación letrada en América Latina. Otra Travesía*, Florianópolis, v. 40, n. 1, jul./dez. 2003. p. 68.

<sup>315</sup> SARLO, 1992, p. 14.

<sup>316</sup> Diferentemente do que ocorria em Cuba, o governo de Allende não tomou medidas para restringir a liberdade de expressão, mantendo-se no marco do sistema democrático.

<sup>317</sup> Conforme o já citado trecho: “Se hoje a maioria dos intelectuais e artistas lutam contra as deformações culturais próprias da sociedade capitalista e tentam levar os frutos de sua criação aos trabalhadores e vincular-se ao seu destino histórico, na nova sociedade terão um lugar de vanguarda para continuar com sua ação” (PROGRAMA BASICO..., 1969, p. 28).

<sup>318</sup> BERGOT, 2005.

<sup>319</sup> GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. p. 33.

<sup>320</sup> GILMAN, 2003, p. 62.

<sup>321</sup> GILMAN, 2003, p. 58. No Chile, tal fenômeno remonta à década de 1930, quando se formou no país um movimento cultural antifascista e muitos intelectuais passaram a militar no PC – como é o caso do poeta Pablo Neruda, que se filiou em 1945 –, engajando-se nas campanhas eleitorais e nos governos da Frente Popular (1938-1946). Estes, por sua vez, criaram uma série de novos organismos culturais, como o Teatro Experimental, o Coro e Orquestra Sinfônica da Universidade do Chile. Daí que boa parte dos principais cargos universitários fosse ocupado por pessoas de esquerda desde antes da chegada da UP ao poder (PADILLA, 2015). Sobre os escritores antifascistas chilenos e sua relação com o PC, ver: DALMÁS, 2012, p. 65-110.

Em uma reflexão posterior, o escritor Alfonso Calderón recordou o espírito que tomou conta da intelectualidade chilena na época:

[...] os intelectuais da Unidade Popular (assim decidimos nomear-nos) quisemos que a cultura alcançasse os privilégios necessários para fundar a utopia global. [...] Acreditávamos que a arte ia cair sobre as massas como o grande maná. O artista ia ajudar a colocar as coisas em seu lugar.<sup>322</sup>

Os dois documentos que melhor sintetizam esta vontade de participação são o “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular” e a declaração “Política cultural: por la creación de una cultura nacional y popular”. Ambos foram publicados em 1970 – o primeiro, durante a campanha eleitoral, e o segundo, logo após a vitória de Allende. Conforme destacou a historiadora Carolina Amaral, o manifesto intencionava ser uma espécie de guia programático para o trabalho cinematográfico nos novos tempos que se anunciavam e esteve marcado por um clima de euforia, “proveniente da sensação de que uma nova etapa histórica se iniciava”<sup>323</sup>. Constituído por um prólogo e treze declarações, o documento tem início com um chamado aos cineastas chilenos a empreenderem ao lado do povo, naquele momento decisivo, “a grande tarefa da libertação nacional e da construção do socialismo”. Para tanto, seria necessário “resgatar nossos próprios valores como identidade cultural e política”, desenvolvendo as contradições (na concepção marxista do termo) “para encontrar o caminho de uma cultura lúcida e libertadora”, “autenticamente nacional e, conseqüentemente, revolucionária”.<sup>324</sup> Mas não haveria filmes revolucionários em si; esta qualidade só poderia ser adquirida através do contato da obra com seu público e de sua repercussão como agente ativador da ação revolucionária, o que demandaria chegar às grandes massas, rompendo com o elitismo e o caráter comercial do cinema.

---

<sup>322</sup> CALDERÓN, Alfonso. 1964-1973: la cultura: ¿el horror de lo mismo de siempre? In: GARRETÓN, Manuel A.; SOSNOWSKI, Saúl; SUBERCASEAUX, Bernardo. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 25.

<sup>323</sup> AGUIAR, 2013, p. 103-104.

<sup>324</sup> MANIFIESTO DE LOS CINEASTAS de la Unidad Popular. 1970. Disponível em: <<http://cinechile.cl/archivo-66>>. Acesso em: 6 maio 2015. Não paginado.

Apresentando-se como texto coletivo dos realizadores chilenos, o manifesto postulava que “antes de cineastas, somos homens comprometidos com o fenômeno político e social de nosso povo e com sua grande tarefa”<sup>325</sup>. Nessa concepção, o cinema seria um mecanismo de incentivo e de comunicação das transformações sociais, como sintetiza Amaral:

Enquanto as lutas populares teriam o papel de motivar a produção cinematográfica, os cineastas deveriam instrumentalizá-las. Dessa maneira, noções clássicas do cinema militante estão presentes no Manifesto: o cinema como arma e seu realizador como sujeito político comprometido com as modificações sociais.<sup>326</sup>

Assim, os cineastas proclamavam seu protagonismo na implementação da nova era, o que também foi constatado pelo historiador Alexsandro Silva, para quem “O cinema, nesse contexto, não tinha outro propósito senão ajudar na construção de uma ‘nova’ cultura revolucionária”<sup>327</sup>. Cabe mencionar que o manifesto não determinava preceitos estéticos e afirmava que não desejava impor uma forma específica de se fazer cinema, o que não permite caracterizá-lo como um manual, ainda que sejam observáveis características comuns a muitas das produções realizadas no Chile entre 1970 e 1973.<sup>328</sup>

Enquanto o manifesto tinha como alvo principal os artistas comprometidos com o projeto da *Via chilena ao socialismo*, o documento “Política cultural: por la creación de una cultura nacional y popular”, redigido pelo autointitulado Taller de Escritores de la Unidad Popular, dialogava diretamente com as instâncias governamentais, buscando tomar parte nos debates sobre política cultural:

Na perspectiva aberta pelo triunfo da Unidade Popular, diversos grupos de intelectuais e artistas deram a conhecer ao presidente Allende e à opinião pública suas aspirações programáticas no que diz respeito à política cultural que corresponderá assumir ao novo governo. O presente documento constitui nosso aporte à discussão que se inicia.<sup>329</sup>

---

<sup>325</sup> MANIFIESTO DE LOS CINEASTAS..., 1970. O texto é assinado coletivamente pelos “Cineastas chilenos”, mas em diversas ocasiões posteriores Miguel Littín reivindicou a autoria do mesmo (AGUIAR, 2013, p. 104). Segundo o historiador Alexsandro Silva, os redatores foram Littín e Sergio Castilla. Ver: SILVA, Alexsandro S. *A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 24.

<sup>326</sup> AGUIAR, 2013, p. 104.

<sup>327</sup> SILVA, 2015, p. 28.

<sup>328</sup> AGUIAR, 2013, p. 110-115.

<sup>329</sup> TALLER DE ESCRITORES DE LA UNIDAD POPULAR. Política cultural: por la creación de una cultura nacional y popular. *Cormorán*, Santiago, n. 8, dez. 1970. p. 7.

Empregando um vocabulário marxista, os signatários afirmavam que superar o desenvolvimento e a dependência seria, ao mesmo tempo, uma ação cultural e defendiam que se levasse a cabo um “processo de culturização nacional e popular”, para o qual “resultam imprescindíveis a autocrítica e o debate permanentes”. O intelectual ocuparia um papel central nesse processo: o de orientador, “vanguarda do pensamento; o de crítico permanente de um presente conflitivo, o de consciência vigilante das metas alcançadas e das projeções autênticas que vão resultando como conclusões”.<sup>330</sup> Daí a crítica à concepção “burguesa” de cultura, individualista e elitista, em que a função criativa e criadora do intelectual estaria neutralizada, e a reivindicação da valorização de seu trabalho por meio do incentivo à profissionalização, de modo a ampliar suas oportunidades de atuação.

Com base em tais princípios, o documento reivindicava a incorporação de artistas e escritores a determinados organismos de poder e criticava o cenário existente, em que abundariam meios (instituições e organizações culturais) dispersos e paralisados. Como medida urgente, reivindicava a criação do INAC, ou seja, de um poder central que organizasse e coordenasse as entidades culturais. Um primeiro passo na concretização deste organismo seria iniciar as atividades do Instituto do Livro e Publicações, projeto descrito detalhadamente em um documento anexado à declaração. Por fim, os escritores solicitavam a formação de um Comando de Intelectuais e Artistas da Unidade Popular, bem como a organização de um Congresso Nacional de Artistas e Intelectuais. Assinaram a declaração: Alfonso Calderón, Poli Délano, Luis Domínguez, Ariel Dorfman, Jorge Edwards, Cristián Huneeus, Hernán Lavín, Enrique Lihn, Hernán Loyola, Germán Marín, Waldo Rojas, Antonio Skármeta, Federico Schopf e Hernán Valdés.

Grande parte desses nomes participaria, dois anos depois, de *LQR*. A revista circulou mensalmente de outubro de 1972 a agosto de 1973, totalizando nove edições.<sup>331</sup> Conforme assinala a historiadora Regina Crespo, “Uma revista ou um suplemento representam o ponto de vista de um grupo, sua intervenção político-ideológica, seu lugar e ferramentas na arena cultural”<sup>332</sup>. Dirigida pelo jornalista e crítico de cinema Hans Ehrmann, a equipe de editores inicial estava composta por Carlos Maldonado (crítico de teatro e membro do PC), Mario

---

<sup>330</sup> TALLER DE ESCRITORES DE LA UNIDAD POPULAR, 1970, p. 7.

<sup>331</sup> Os números correspondem aos seguintes períodos: outubro de 1972; novembro de 1972; dezembro de 1972; janeiro-fevereiro de 1973; abril de 1973; maio de 1973; junho de 1973; julho de 1973; agosto de 1973.

<sup>332</sup> CRESPO, 2010, p. 3.

Salazar (sociólogo, cantor, produtor musical e teatral, filiado ao PS) e Antonio Skármeta (escritor e diretor teatral, membro do MAPU). Após cinco edições, Salazar foi substituído por Alfonso Calderón, escritor e crítico literário que já havia publicado alguns textos na revista. Observa-se que, assim como em outras áreas vinculadas ao governo, *LQR* assumiu a política de cotas, que previa a distribuição equitativa de vagas e cargos diretivos entre os principais partidos integrantes da UP.<sup>333</sup> Desse modo, à exceção do diretor Hans Ehrmann, todos os realizadores da revista eram intelectuais filiados a partidos políticos.

A composição da equipe editorial informa sobre os pressupostos e o conteúdo da publicação. Em primeiro lugar, trata-se de um grupo que apoiava o governo e estava ligado a ele, ou seja, que pretendia colaborar com a concretização da *Via chilena ao socialismo*, de modo que suas críticas às iniciativas oficiais tinham a intenção de serem construtivas. Em segundo lugar, a heterogeneidade da formação e atuação profissional dos editores é indicativa da variedade de temas abarcados pela revista, que incluía matérias sobre literatura, cinema, música, teatro, artes plásticas e educação, entre outros. Por fim, a filiação dos membros do conselho a diferentes partidos ajuda a explicar a diversidade de posicionamentos expressos em suas páginas.

No que se refere ao aspecto formal da revista, chama atenção a falta de rigidez no modo de apresentação dos conteúdos e a quantidade de 24 páginas por edição (incluindo capa e contracapa) parece constituir o único padrão respeitado nos nove números. De resto, não há seções fixas; a maior parte das edições não contém textos editoriais; cartas de leitores são publicadas apenas entre os números 2 e 6. É possível que essa falta de padrão se relacione a uma tentativa de experimentar formatos antes de adotar um modelo definitivo. Por outro lado, pode-se reconhecer uma identidade visual em *LQR*, proporcionada pela arte gráfica, em que se destaca a abundância de imagens. Por seu aspecto visual e pelos temas que aborda, a revista parece se direcionar ao público jovem e intelectual (Imagem 14)<sup>334</sup>, mas os temas destacados em algumas capas – como o cantor de bolero Ramón Aguilera (Imagem 15)<sup>335</sup>, uma cena cinematográfica de sexo e o famoso personagem Barnabás Collins, da série televisiva *Sombras tenebrosas* – podem ter contribuído para despertar o interesse de outros grupos, ampliando seu alcance.

---

<sup>333</sup> BIANCHI, 1999, p. 474.

<sup>334</sup> Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-71554.html>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

<sup>335</sup> Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-71631.html>>. Acesso em: 12 dez. 2016.



IMAGEM 14

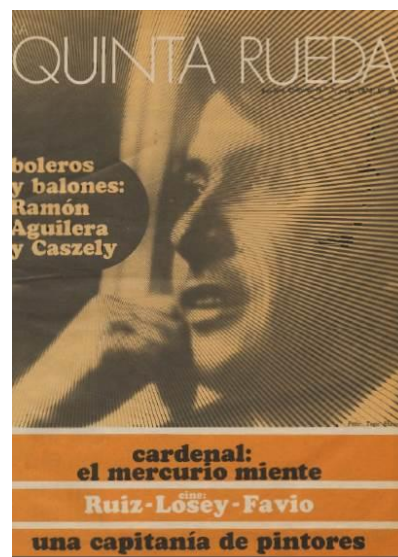


IMAGEM 15

Os objetivos que motivaram a criação de *LQR* foram tematizados na segunda edição, no texto intitulado “Planteamientos”, que funciona como uma espécie de editorial. Ressaltando que a revista nasceu em meio a uma intensa confrontação de classes<sup>336</sup>, o texto declara sua opção pelo “povo” e afirma que seu propósito não seria expressar o posicionamento de um grupo específico – conforme atestaria o esforço de evitar repetir nomes de autores –, mas constituir um espaço de debate aberto a todos que “tenham algo para aportar ao diagnóstico e desenvolvimento de nossa realidade cultural”<sup>337</sup>.

Antes de ser oficialmente apresentado, o tema das políticas culturais havia sido abordado no artigo “¿Dónde está la política cultural?”, publicado na primeira edição e assinado pelo editor Carlos Maldonado (parte 1: “Teoría...”) e por Lucho Abarca (parte 2: “... y práctica”). Em seu texto, Maldonado questionava: como promover a participação popular no processo cultural, de modo a viabilizar a expressão e criação de novos valores que rompam com o sistema classista? Por que o governo estava tratando a questão cultural como se ela fosse “a quinta roda do carro”? O que seria mais importante fazer naquele momento? Este artigo resume as principais problemáticas debatidas nas matérias publicadas em *LQR* até sua

<sup>336</sup> Referência ao Paro de Octubre, que, como já explicado, foi o nome pelo qual ficou conhecida a paralisação quase integral das atividades econômicas do Chile ocorrida em outubro de 1972. Para contornar a crise, a UP empreendeu uma ampla mobilização de massas com vistas a manter o país em funcionamento. Mostrando seu apoio à causa, o segundo número de *LQR* traz estampadas em sua contracapa fotografias de artistas participando dos trabalhos voluntários, incluindo o músico Víctor Jara.

<sup>337</sup> PLANTEAMIENTOS. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 2, nov. 1972. p. 8.

última edição: a necessidade de criação de organismos culturais mais eficientes; as perguntas pelo lugar dos escritores e artistas no processo revolucionário e pelo tipo de cultura a ser incentivado pelo governo; e a divulgação de projetos culturais que vinham sendo realizados por indivíduos, grupos e instituições, com ou sem apoio estatal. Por enquanto, atentaremos para o primeiro ponto, observando o posicionamento dos intelectuais frente à atuação dos órgãos governamentais no âmbito da cultura. Os demais tópicos serão retomados mais adiante.

Alguns autores se dedicaram a denunciar a precariedade das instituições culturais existentes. A primeira edição da revista apresenta em suas páginas iniciais dois textos que tratam da questão, tendo como objeto os museus chilenos: “Mil regalos para um museo”, do crítico de arte Ernesto Saúl; e “La historia con pollilas”, do arqueólogo Julio César Montané. Saúl se detém sobre o caso do Museu da Solidariedade, inaugurado em maio de 1972 com o objetivo de divulgar o apoio de artistas plásticos de diversas partes do mundo ao governo de Salvador Allende. Segundo o autor, não obstante o interesse de diversos criadores em colaborar com seu acervo, o museu – que até aquele momento já teria recebido a doação de cerca de 800 pinturas e esculturas, sendo várias de artistas famosos – não existiria na prática, já que “Não tem local nem uma organização administrativa. É uma fachada sem respaldo legal”<sup>338</sup>. Por conta disso, a primeira exposição de suas obras foi realizada no espaço do Museu de Arte Contemporânea da Quinta Normal, reunindo 600 obras. Desde então, estas e as novas doações recebidas estariam guardadas em um sótão do edifício da UNCTAD.<sup>339</sup> Saúl reivindica a urgência de construir uma sede e indica que naquele momento o museu estava finalmente começando a tomar forma, pois arquitetos trabalhavam no projeto e havia uma promessa de fundos governamentais para iniciar as obras.

O texto que se segue não se detém sobre um caso específico, abordando os museus chilenos de forma geral, os quais seriam marcados por desorganização, falta de estrutura e de pessoal e carência de planejamento, resultando em más condições de preservação do acervo. A causa desses problemas, para Montané, seria a insuficiência do investimento governamental e a ausência de políticas oficiais para as instituições – acusação feita de maneira direta:

---

<sup>338</sup> SAÚL, Ermesto. Mil regalos para um museo. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, out. 1972. p. 4.

<sup>339</sup> Sobre este edifício, ver p. 108 desta tese.

Como se pode explicar que não se tomem medidas sérias, profundas, radicais, responsáveis, por quem tem o dever e a missão de preservar nosso patrimônio natural e cultural? [...] Os museus, sem lugar a dúvidas, são uma ferramenta preciosa para os avanços no campo da cultura. Parece que esta opinião não foi compartilhada por quem tem a responsabilidade de colocá-los no papel que lhes corresponde dentro da grande batalha por transformar o Chile em uma pátria de todos os chilenos e em território livre da injustiça e do domínio estrangeiro. Expressamo-lo assim porque aos dois anos do Governo Popular não é notório que se estejam tomando as medidas para que os museus se conjuguem em um espírito renovador.<sup>340</sup>

O autor argumenta que a falta de dinheiro não seria uma justificativa para a não elaboração de políticas para os museus; faltaria sobretudo vontade e atitude por parte dos responsáveis.

Duas edições depois, foi a vez do também arqueólogo Lautaro Núñez expressar insatisfação: ele afirmou que, apesar de existir um Conselho de Monumentos Nacionais, encabeçado pelo Ministério de Educação Pública, o patrimônio cultural chileno estava mal conservado e constantemente ameaçado de depredação. As fotografias que acompanham o texto reforçam seu argumento: a primeira retrata uma torre espanhola que estaria sendo preservada graças aos moradores de sua região; a segunda, turistas pegos em flagrante quando tentavam saquear uma tumba histórica em Antofagasta; e a terceira, uma igreja espanhola abandonada. Para reverter este quadro, o autor afirmava ser necessário sistematizar a proteção aos monumentos, aplicando uma política de registro, conservação e restauração, o que demandaria o fortalecimento do conselho nacional e a criação de conselhos regionais e locais.<sup>341</sup>

Podemos observar que a crítica à precariedade das instituições culturais existentes esteve vinculada não apenas à reivindicação de maior investimento estatal (em termos financeiros), mas principalmente de um planejamento de longo prazo que orientasse sua atuação. Como declarou o ator Enrique Noisvander quando questionado sobre o que os profissionais do teatro esperavam do Departamento de Cultura da Presidência: “Bem, que funcione. [...] Há alguns organismos fantasmas por ali, mas nada mais. Falta definir o que se quer fazer”<sup>342</sup>.

---

<sup>340</sup> MONTANÉ, Julio C. La historia con pollilas. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, out. 1972. p. 5.

<sup>341</sup> NÚÑEZ, Lautaro. ¡Basta de saqueo cultural! *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 3, dez. 1972. p. 9.

<sup>342</sup> OLIVAREZ, Carlos. Actores: podemos lo que hacemos. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 5, abr. 1973, p. 19.



Compartilhando da inquietação frente ao fato de que muitas entidades culturais não funcionavam eficientemente, outras matérias apontaram para a necessidade da criação de um órgão centralizador que operasse com referência a uma política cultural clara. Em seu já citado texto, Carlos Maldonado cobrava a concretização da quadragésima medida de governo, indicando que o INAC deveria ter a função de “coordenar, impulsionar e orientar as atividades dos distintos canais criadores e difusores da cultura no país (universitários, estatais, municipais, privados)”, mas atentando para o perigo da burocracia, pois o objetivo seria “impulsionar, ativar, agilizar e não burocratizar”.<sup>343</sup> Paralelamente, a proliferação de Centros de Cultura Popular (CCPs) deveria ser promovida, ideia reiterada por Lucho Abarca – autor da segunda parte do texto – ao reivindicar mais estrutura e menos burocracia para garantir o aumento em número e qualidade de tais centros.

O tema do INAC foi retomado na sexta edição de *LQR*, no artigo “Lo que hay y lo que falta”, em que os intelectuais José Balmes, Armando Cassigoli, Mario Ferrero e Volodia Teitelboim expressaram suas opiniões sobre o que havia sido feito até o momento e o que faltaria fazer em termos de políticas culturais.<sup>344</sup> Em sua exposição, Balmes argumentou que o maior problema seria a falta de coordenação e incentivo às atividades culturais – sendo comum, por exemplo, a duplicidade de trabalhos desenvolvidos com recursos estatais. O pintor esclareceu que não se tratava de “estabelecer a priori uma ‘política’”, mas de detectar e estimular o fenômeno cultural, através de um organismo (“uma linha geral”) que unificasse as diferentes iniciativas. Na mesma linha, o escritor Armando Cassigoli reivindicava a criação de uma instituição que centralizasse as ações dispersas e os organismos que duplicavam funções. Insistindo nesta demanda, o também escritor Mario Ferrero indicou que, naquele momento, existiam dezessete departamentos de cultura estatais, os quais estariam operando de forma muito improvisada.<sup>345</sup> Segundo o autor, havia três tendências no debate sobre como deveria ser o organismo cultural centralizador: um instituto, uma subsecretaria do Ministério de Educação Pública ou uma corporação dependente da CORFO. Ele expressou que, independentemente da forma escolhida, o organismo deveria contar com uma máquina

---

<sup>343</sup> MALDONADO, Carlos. ¿Dónde está la política cultural? *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, out. 1972. p. 12.

<sup>344</sup> Aparece indicado na apresentação da matéria que José Balmes era pintor e decano da Facultad de Bellas Artes da Universidad de Chile; Armando Cassigoli era escritor e decano da Facultad de Filosofía y Letras da mesma universidade, Mario Ferrero era escritor e Chefe do Departamento de Cultura y Publicaciones do Ministerio de Educación Pública e Volodia Teitelboim era escritor e senador pelo Partido Comunista.

<sup>345</sup> Não conseguimos mapear quais seriam estes dezessete departamentos.

administrativa eficiente e promover uma política cultural bem definida. Por fim, o escritor e senador comunista Volodia Teitelboim afirmou que até então não havia ocorrido nenhum esforço governamental sistemático no terreno da cultura, mas estavam se desenvolvendo diversas iniciativas artísticas desencadeadas pelo processo político, as quais deveriam ser apoiadas.<sup>346</sup>

Este último ponto foi reiterado em diversos artigos da revista. Como já mencionado, o editor Antonio Skármeta destacou na primeira edição que “Em dois anos de Governo Popular, não há uma política para estes lutadores sociais que têm sido os cantores”, remetendo ao movimento da NCCCh, “Gente que com a maior ductilidade e entrega se colocou nas campanhas prévias e de múltiplas maneiras durante todo o processo”. Recordando, portanto, o engajamento de muitos músicos no projeto da *Via chilena ao socialismo*, o autor explicava que não era questão de recompensá-los, mas antes de “ordenar, coordenar, incentivar, sugerir trabalhos conjuntos no campo cultural”, ampliando suas possibilidades de atuação, que até então seriam bastante limitadas.<sup>347</sup>

No âmbito do cinema, o diretor Claros Flores declarou na sexta edição de *LQR* que seu documentário *Descomedidos y chascones*<sup>348</sup> foi realizado à margem de qualquer Plano Nacional de Produção Cinematográfica, contando apenas com o apoio da Comissão de Extensão da Universidade do Chile, que havia designado uma verba ao projeto – “Quantidade pequena com relação ao custo total de um documentário de mais de uma hora de duração”<sup>349</sup>.

Já o escritor Mario Ferrero informou que ao menos 300 conjuntos teatrais formados por operários e camponeses foram organizados durante o governo da UP, os quais “praticamente trabalham por conta própria, com escassíssimo material e sem nenhum elemento orientador”. O autor opinou que a proliferação de grupos e conjuntos folclóricos – muitas vezes estimulada pelos CCPs – “chegou a constituir um pequeno vício sem que exista uma planificação a respeito”.<sup>350</sup>

Na mesma linha, Nora Schaulsohn publicou no último número da revista um texto baseado em uma entrevista realizada com Rafael Eugenio Salas, encarregado do Departamento de Cultura da empresa Textil Progreso. Ele afirmava que a criação do

<sup>346</sup> POLÍTICA CULTURAL: Lo que hay y lo que falta. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 6, maio 1973. p. 3-4.

<sup>347</sup> SKÁRMETA, out. 1972. p. 11.

<sup>348</sup> Ver nota de rodapé n. 184.

<sup>349</sup> FLORES, maio 1973, p. 10.

<sup>350</sup> POLÍTICA CULTURAL..., maio 1973, p. 4.

departamento não contou com apoio do sindicato, mas mesmo assim a iniciativa foi levada adiante e naquele momento abrangia um grupo de teatro, uma revista, um programa de rádio, um conjunto folclórico e um conjunto eletrônico. Após comentar os diversos problemas que ameaçavam a continuidade dos projetos, Salas reivindicou a criação do INAC e o estímulo governamental às atividades culturais, esclarecendo que “O verdadeiro estímulo significa as empresas que economicamente não podem manter departamentos de cultura, considerando as opiniões das bases que participam nestes organismos”<sup>351</sup>.

Compreendemos que, para além dos textos que apresentaram a questão de maneira explícita, como os acima referidos, as diversas matérias publicadas em *LQR* sobre as atividades culturais que estavam sendo promovidas por artistas e organizações populares tinham como objetivo não apenas divulgá-las para os leitores, mas também chamar a atenção do governo para a importância de incentivá-las, prestando apoio financeiro, técnico e administrativo.

Em outras ocasiões, a revista se dedicou a comentar criticamente o trabalho das instituições culturais ligadas ao governo, apresentando propostas reorientadoras. Destacam-se nesse sentido os textos do editor Hans Ehrmann sobre a Chile Films. Em “Cine: la era de los próceres”, publicado no primeiro número da revista, o autor abordou as superproduções de temática histórica *Balmaceda* e *Manuel Rodríguez*, indicando que naquele momento a Chile Films deixava de ser uma mera prestadora de serviços para assumir o papel de produtora, elaborando um noticiário, alguns documentários e seus primeiros longas-metragens. Após reconhecer a importância da recuperação e reinterpretação da história nacional pelo cinema, ele sugeriu que mais importante do que investir nesses dois filmes seria produzir outros de menor custo que captassem “a vida chilena destes momentos, com todas as suas esperanças e contradições”<sup>352</sup>.

O tema foi retomado na quarta edição, quando Ehrmann entrevistou Leonardo Navarro, diretor da empresa, expressando que “pode parecer discutível que a Chile Films, que não tem uma situação econômica muito favorável nem um balanço sensacional, empreenda simultaneamente dois filmes de tão alto custo”<sup>353</sup>. Ehrmann também questionava a baixa qualidade de algumas produções e o fato de que a maior parte do cinema chileno estava sendo

---

<sup>351</sup> SCHAULSOHN, Nora. Textil Progreso: la cultura cuesta... *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, ago. 1973. p. 6.

<sup>352</sup> EHRMANN, Hans. Cine: la era de los próceres. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, out. 1972. p. 11.

<sup>353</sup> EHRMANN, Hans. Chile films, quo vadis? *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 4, jan./fev. 1973. p. 6.

feita fora da Chile Films, apontando para a necessidade de mudanças – argumento reforçado na edição seguinte, quando publicou um novo texto, motivado pela troca de diretor (Navarro foi substituído por Eduardo Paredes). Nele, reivindicava que a empresa começasse a funcionar como tal, implementando medidas administrativas que permitissem racionalizar seu trabalho e terminar com as “desordens de diversa índole”<sup>354</sup>.

Os edifícios dedicados a atividades culturais também foram alvo de questionamentos. Detendo-se sobre o caso da Casa de Cultura Gabriela Mistral, a jornalista Luisa Ulibarri explicou na terceira edição que o prédio havia sido construído especialmente para a realização da Terceira Conferência Mundial de Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD III), que teve lugar em Santiago entre abril e maio de 1972. Segundo Allende, o grande esforço dos trabalhadores para erguê-lo em tempo recorde (menos de trezentos dias) seria recompensado: com o fim da conferência, suas luxuosas salas deveriam ser apropriadas pelos trabalhadores para realizarem reuniões e eventos culturais. Após descrever as atividades que estavam ocorrendo paralelamente no espaço, Ulibarri sinalizou que, apesar da presença do público popular, o edifício não era encarado pelos trabalhadores como seu, pois eles se sentiam intimidados: “A Casa de Cultura vai adquirindo outro rosto, mas é imponente demais, perfeita demais para senti-la chilena”<sup>355</sup>. Para a autora, isso se devia em grande parte ao caráter cosmopolita da construção, que acabava por atrair principalmente os estudantes.

Hans Ehrmann chegou a uma conclusão similar ao analisar a história do Teatro Municipal de Santiago. Ressaltando sua natureza elitista, ele afirmou que estavam ocorrendo mudanças no Chile, mas muita coisa permanecia igual no Teatro, como a predominância de espetáculos estrangeiros em sua programação, uma vez que as companhias nacionais muitas vezes tinham dificuldades para conseguir apoio municipal.<sup>356</sup>

Por fim, é importante mencionar que a revista abriu espaço para que funcionários dos organismos culturais rebatessem as críticas e explicassem o que estava sendo realizado em suas respectivas áreas. Além da já citada entrevista realizada por Ehrmann com Leonardo Navarro sobre a Chile Films, destacamos o artigo “Política cultural: para comenzar a hablar”, publicado no segundo número e assinado pelo compositor Enrique Rivera, então diretor do

---

<sup>354</sup> EHRMANN, Hans. Esperanzas... otra vez. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 5, abr. 1973. p. 10.

<sup>355</sup> ULIBARRI, Luisa. Vivir estilo UNCTAD. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 3, dez. 1972. p. 5.

<sup>356</sup> EHRMANN, Hans. Teatro Municipal: Los monstruos no pasarán. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, ago. 1973. p. 12-14.

Departamento de Cultura da Presidência da República. O autor indica que os críticos deveriam perguntar-se inicialmente “O que é, de onde surge e para que serve uma política cultural?”<sup>357</sup>, considerando todas as suas dimensões e assumindo a responsabilidade que lhes cabia na solução do problema. Ele fala em “políticas culturais, mais exatamente” e defende uma concepção ampla de cultura, não restrita às atividades artísticas e humanísticas em geral, abarcando “o produto total da atividade humana historicamente considerada”<sup>358</sup>. Dada a extensão do terreno cultural e os diversos atores envolvidos, seria errado esperar que o governo se encarregasse sozinho do desenvolvimento cultural da nação, o qual suporia a participação ativa da sociedade como um todo e, especialmente, “supõe o aporte criador de seus intelectuais e a presença viva das massas”. Visto assim o problema, seria compreensível que ainda não tivesse sido formulado um corpo orgânico de proposições entendido como a política cultural do governo da UP, pois tal tarefa “não pode se empreender por decreto [...] não obstante a missão diretiva, orientadora, coordenadora e centralizadora de recursos que está reservada ao governo”<sup>359</sup>.

Com base nesta concepção, Rivera criticava os partidos integrantes da coalizão por expressarem uma visão restrita da cultura, não promovendo um debate profundo sobre o tema. O desconhecimento de seu sentido social seria a causa da burocracia com que os assuntos culturais vinham sendo tratados – como se a cultura fosse “a quinta roda do carro”, ao invés da “roda dianteira”. Ele concluía que a política cultural deveria servir para promover “um amplo processo de revolução cultural”, condição necessária para o encaminhamento rumo ao socialismo. Daí a necessidade de dar início às transformações culturais, assumindo que se tratava de uma tarefa lenta, que deveria começar com a “revolução” dos canais de distribuição existentes, garantindo o acesso pleno do “povo” à cultura, ainda que se tratasse da convencional. A educação teria um papel fundamental nesse processo, na medida que “só ela permite colocar ao alcance do povo os conhecimentos sistemáticos indispensáveis para sua liberação definitiva”.<sup>360</sup>

Reiterando a cobrança de que o governo agisse de forma mais ativa no campo cultural, o texto de Rivera tocava, sem se aprofundar, em outras questões importantes: qual seria o

---

<sup>357</sup> RIVERA, Enrique. Política cultural: para comenzar a hablar. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 2, nov. 1972. p. 8.

<sup>358</sup> RIVERA, nov. 1972, p. 8.

<sup>359</sup> RIVERA, nov. 1972, p. 9.

<sup>360</sup> RIVERA, nov. 1972, p. 9.

papel dos intelectuais e das “massas” no desenvolvimento de uma “nova cultura”? Quais deveriam ser os princípios orientadores da mesma? O que caberia realizar na atual etapa do processo político?

Veremos a seguir que os pontos de vista expressos sobre tais temas foram bastante diversificados e muitas vezes conflitivos, não obstante o objetivo comum de contribuir com a formulação e implementação de políticas culturais afinadas com o projeto da *Via chilena ao socialismo*. Acompanhar esses debates nos permitirá vislumbrar alguns dos dilemas ideológicos enfrentados pela esquerda chilena no contexto da UP. Paralelamente, analisaremos em que medida os meios de comunicação de massa foram considerados capazes de auxiliar nas transformações almejadas – questão fundamental para compreender o papel atribuído à música no processo de renovação cultural.

### 3.2 Debates teóricos sobre a “questão cultural”

É possível distinguir três tendências principais no debate teórico sobre a “questão cultural”, representadas pelo Partido Comunista<sup>361</sup>, pelos escritores ligados às edições “Cormorán” e pelos estudiosos dos meios de comunicação massivos.<sup>362</sup> Conforme assinala a pesquisadora Nadinne Canto Novoa, a cena discursiva se desenvolveu em torno do paradigma marxista e foi hegemonizada pela figura tópica da infra e superestrutura, em correspondência com o projeto político da UP:

O processo de transformação social radical proposto pela Unidade Popular descansou programaticamente em uma dupla reformulação: da infraestrutura econômica e da superestrutura jurídica, ideológica e política. As modificações na estrutura material assegurariam as condições necessárias para instaurar um Estado socialista; na esfera da superestrutura corresponderia trabalhar mediante a cultura uma transformação da “consciência” [...]<sup>363</sup>

<sup>361</sup> Os demais partidos políticos que integravam a UP não demonstraram interesse especial pelo campo cultural, não apresentando projetos significativos nem se envolvendo diretamente com o debate teórico sobre o tema. As iniciativas culturais levadas a cabo por esses partidos foram bastante escassas e pontuais, destacando-se, no que interessa à presente pesquisa, o LP *Se cumple un año ¡¡¡y se cumple!!!* lançado pelo MAPU para comemorar o primeiro aniversário do governo da UP, reunindo diversos músicos da NCCh.

<sup>362</sup> Outras formas de dividir o debate cultural do período foram propostas em: BERRÍOS, 2003; BOWEN SILVA, 2006; CANTO NOVOA, 2010; GONZÁLEZ QUIROZ, 1989.

<sup>363</sup> CANTO NOVOA, 2010, p. 28.

As diferentes interpretações sobre a relação entre as duas esferas e o trabalho a ser realizado no campo cultural são em parte explicadas pelo distanciamento do projeto de transição encabeçado pela UP em relação à teoria marxista clássica, demandando sua adaptação ao contexto local. Entre os partidos integrantes da coalizão, prevaleceu a ênfase na “infraestrutura”, isto é, nos fatores “objetivos” em detrimento dos “subjetivos”. Nessa concepção, “o êxito do projeto socialista estaria determinado pela modificação da estrutura econômica, única capaz de assegurar as transformações subjetivas”<sup>364</sup>. Se os setores rupturistas – para retomar a categorização apresentada no primeiro capítulo – demonstraram pouco interesse pela esfera da “superestrutura” por não considerá-la estratégica no processo revolucionário, os gradualistas basearam sua proposta na ação política do Estado, mas não abandonaram o determinismo economicista. Nas palavras do historiador Alberto Aggio, “era consensual o privilégio da dimensão econômica como aquela que iria possibilitar e facilitar, em virtude das alterações das relações de poder no interior da sociedade, a transformação política e social do Estado”<sup>365</sup>.

No caso do PC – que esteve alinhado às diretrizes soviéticas –, observamos um enfoque mais doutrinário, pautado no modelo marxista-leninista.<sup>366</sup> A partir de uma leitura fundamentada no conceito de “classe social”, seus teóricos utilizaram a contradição (burguesia *versus* proletariado) como principal figura epistêmica e entenderam a cultura como instrumento ideológico.<sup>367</sup> Já em 1969, durante o XIV Congresso do partido<sup>368</sup>, Mario Zamorano chamava os militantes a “desenvolver uma justa política em direção à luta ideológica e à publicidade”<sup>369</sup>, travando um “combate anti-imperialista e pela plena libertação de nosso país”<sup>370</sup>. Apresentando dados que apontavam para o predomínio da empresa El

<sup>364</sup> CANTO NOVOA, 2010, p. 29.

<sup>365</sup> AGGIO, 2002, p. 155.

<sup>366</sup> Sobre o posicionamento do PC chileno em relação ao PC soviético (PCUS) no período, ver ÁLVAREZ VALLEJOS, 2011, p. 64-68; DALMÁS, Carine. O Partido Comunista do Chile e o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética: pela “via pacífica” e contra o “realismo socialista”. *Revista eletrônica da ANPHLAC*, São Paulo, n. 11, p. 141-159, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1284/1151>>. Acesso em: 6 maio 2015.

<sup>367</sup> CANTO NOVOA, 2010, p. 31; 41-42.

<sup>368</sup> Segundo Alfonso Padilla (2015), as grandes linhas da política cultural do PC se estabeleciam em seus congressos gerais, mas também eram organizados de tempos em tempos conferências nacionais de cultura, reunindo intelectuais filiados ou simpatizantes do partido.

<sup>369</sup> ZAMORANO, Mario. Cada comunista, un propagandista de la causa del pueblo. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *XIV intervenciones y resoluciones del XIV Congreso (celebrado entre el 23 y el 29 de noviembre de 1969)*. Santiago: [s.n.], 1969. p. 31.

<sup>370</sup> ZAMORANO, 1969, p. 30.

Mercurio no campo jornalístico, ele sublinhou “os recursos que tem a ideologia do inimigo para utilizar contra a ideologia da classe operária” e postulou que “Nossa resposta deve ser o reforço das medidas que fortaleçam a frente ideológica do Partido. Isto é, o reforço das comissões de educação, cultura e propaganda”, sendo estas concebidas como “bases artilheiras para a difusão de nossa política, de nossos pontos de vista e de nossa ideologia”<sup>371</sup>.

Como sinalizou Canto Novoa, o PC chileno adotou o conceito leninista de ideologia, segundo o qual esta não seria uma operação de distorção da realidade (como sugeriam Marx e Engels), mas um repertório discursivo, identitário e simbólico com potencial aglutinador de classe. Nessa perspectiva, a “revolução cultural” teria como objetivo realizar um trabalho na consciência dos sujeitos, a fim de conduzi-los em direção à ideologia proletária – processo que deveria ser dirigido pelo Partido.<sup>372</sup> Tais concepções estão presentes nos documentos da Assembleia Nacional de Trabalhadores da Cultura do PC, realizada entre os dias 11 e 12 de setembro de 1971. Trata-se do único evento político inteiramente dedicado à “questão cultural” promovido por um partido integrante da UP no período.

O informe central da assembleia, intitulado “La revolución chilena y los problemas de la cultura”, foi elaborado por Carlos Maldonado, Encarregado Nacional de Cultura do Partido e, como vimos, futuro editor da revista *La Quinta Rueda*. Reconhecendo que seria justo priorizar a mudança social por meio de modificações na relações de produção, Maldonado indica que medidas como a nacionalização das riquezas básicas e a realização de uma reforma agrária profunda deveriam ser consideradas premissas culturais, já que “as mudanças infraestruturais incorporam as grandes massas aos problemas nacionais, criando-se assim novas necessidades culturais”<sup>373</sup>. Por outro lado, a mudança do regime de propriedade não seria automaticamente acompanhada pela mudança na mentalidade dos trabalhadores – processo muito mais lento e difícil. Daí que a “revolução cultural” seria condição indispensável para o triunfo do socialismo, garantindo que a transição fosse irreversível.

---

<sup>371</sup> ZAMORANO, 1969, p. 32-33.

<sup>372</sup> CANTO NOVOA, 2010, p. 35-41.

<sup>373</sup> MALDONADO, Carlos. “La revolución chilena y los problemas de la cultura”: informe central entregado a la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del PC, realizada los días 11 y 12 de septiembre, por el compañero Carlos Maldonado V., Encargado Nacional de Cultura del Partido. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11 – 12 de septiembre. Chile: [s.n.], 1971. p. 6.



Segundo Maldonado, “O grande desafio histórico que a hora presente nos coloca é conseguir que a ideologia do proletariado chegue a ser o conteúdo cultural dominante da nova sociedade que estamos construindo”<sup>374</sup>. Assim, se a revolução socialista consistia na passagem do poder “das mãos dos exploradores às mãos dos explorados”<sup>375</sup>, seu correlato no terreno da cultura seria a passagem da hegemonia da ideologia burguesa para a proletária. “Sem luta ideológica não haverá uma nova cultura”, postula, esclarecendo que a batalha na frente ideológica constituiria “a luta por um poder tão concreto como o político, o econômico ou o social”<sup>376</sup>. Nela, enfrentar-se-iam “os velhos e os novos valores culturais, como expressão de duas ideologias, duas concepções de mundo: a burguesa, que aspira eternizar a sociedade de classes, e a proletária, que impulsiona seu desenvolvimento revolucionário”<sup>377</sup>. A especificidade deste combate residiria no fato de que seu objetivo final não era aniquilar e destruir as manifestações do adversário, mas superá-las em termos de conteúdo e qualidade, de modo a abrir caminho “a uma cultura digna da futura sociedade socialista”<sup>378</sup>.

Maldonado explica que não se tratava de apostar na ação cultural espontânea das massas, pois a cultura proletária ainda não constituiria um todo coerente, apresentando-se na sociedade capitalista na forma de elementos culturais “democráticos e pré-socialistas que são os que devem desenvolver-se em sua qualidade de embriões da futura cultura nacional e popular”<sup>379</sup>. Como conclui Canto Nova, tais elementos culturais são compreendidos como portadores de uma identidade proletária velada, só possível de ser resgatada de sua latência por meio do trabalho ideológico orientado pelo Partido.<sup>380</sup>

Entendida como estratégia ideológica, a “revolução cultural” requereria uma intelectualidade de raiz proletária que se encarregasse de “exportar” a ideologia para as massas, direcionando a luta política. Mas a conformação desta intelectualidade só seria possível em um estágio avançado do processo socialista, após alcançado determinado nível de

---

<sup>374</sup> MALDONADO, 1971, p. 6.

<sup>375</sup> MALDONADO, 1971, p. 24.

<sup>376</sup> MALDONADO, 1971, p. 8.

<sup>377</sup> MALDONADO, 1971, p. 8.

<sup>378</sup> MALDONADO, 1971, p. 8.

<sup>379</sup> MALDONADO, 1971, p. 10.

<sup>380</sup> Resgatando o paradigma leninista, que situa a unidade ideológica da classe operária na esfera da infraestrutura (relações de produção), a autora explica que a identidade é concebida pelo PC como pré-constituída; não obstante, “para o desenvolvimento da ideologia proletária se faz necessária a intervenção de um agente que poderíamos denominar como *externo* à classe operária, único capaz de inculcar a ideologia – madurada na esfera política –, fazendo manifesta esta identidade latente” (CANTO NOVOA, 2010, p. 44).

educação das massas. Por ora, caberia incorporar estas últimas ao processo cultural, incrementando sua capacidade de produzir e consumir bens culturais. Corresponderia ao intelectual aproximar-se do “povo”, rompendo com o elitismo e o individualismo que caracterizariam seu trabalho na sociedade burguesa e, assim, passando a constituir um trabalhador a mais a serviço da revolução (o “trabalhador das ideias” ou “trabalhador da cultura”). Além disso, deveria se dedicar a “produzir mais e melhor”, colaborando com a criação de uma “cultura superior”, tendo em mente que “A garantia do melhor trabalho é o compromisso [...] com o momento revolucionário que se vive”<sup>381</sup>.

Em conformidade com o programa da UP, o Partido garantia o pluralismo no terreno da cultura – isto é, a liberdade de criação e expressão –, afirmando que não haveria receita para a definição de uma política cultural. A “nova cultura” não seria previsível e somente a prática poderia determinar sua eficácia. Daí a recusa do dirigismo governamental, tendente a burocratizar os assuntos culturais, freando seu desenvolvimento.

No que se refere à relação a ser mantida com a tradição “burguesa”, Maldonado defende a promoção de uma apropriação seletiva, separando os “autênticos valores nacionais e universais das intrusões forâneas”<sup>382</sup>. Portanto, a cultura burguesa não seria de todo negativa, “O que sim resulta indiscutivelmente negativa é a ideologia burguesa, porque está destinada a servir de sustento ao sistema de exploração capitalista”<sup>383</sup>. Esta ideologia expressar-se-ia sobretudo na “pseudocultura comercial” difundida pela maior parte dos meios de comunicação de massas. Nas palavras do escritor e senador Volodia Teitelboim, que também apresentou uma comunicação no congresso:

Essa cultura imposta deliberadamente a partir de fora a setores do povo, formadora ou deformadora de consciência, fabricante também de falsa consciência [...] implanta pautas e modos de conceber o mundo e a vida, com uma multidão de efeitos secundários, condicionados por falsos valores [...] alienação sobre cuja origem nem a vítima nem o ambiente costumam ter uma noção clara. [...] uma falsa cultura, que fabrica e segrega falsa consciência através das emanções do passado e das injeções diárias na consciência aplicadas pelos meios de comunicação de massas. Como bactérias contagiosas se difundem as epidemias da pobreza de espírito.<sup>384</sup>

---

<sup>381</sup> MALDONADO, 1971, p. 14.

<sup>382</sup> MALDONADO, 1971, p. 15.

<sup>383</sup> MALDONADO, 1971, p. 16.

<sup>384</sup> TEITELBOIM, Volodia. Intervención de Volodia Teitelboim en Asamblea de Artistas e Intelectuales del Partido Comunista. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la*

Desfazer-se dos “falsos valores” demandaria uma busca identitária, voltada a reconhecer no passado os aportes da cultura universal e das manifestações nacionais e populares, uma vez que “de maneira nenhuma nossa revolução cultural partirá do zero”<sup>385</sup>. Por outro lado, urgiria “criar uma autêntica cultura de massas”<sup>386</sup>, fazendo dos meios de comunicação “patrimônio amplo, instrumento de libertação do povo e do homem no sentido de dar-lhe consciência exata, cultura autêntica, os melhores produtos do espírito”<sup>387</sup>. Para tanto, seria válido fazer uso dos veículos formais já existentes (fotonovela, historieta, radionovela, série televisiva etc.), inserindo novos conteúdos “com uma conotação nacional”. Aqui se evidencia a taxativa distinção feita entre forma e conteúdo, ou entre os modos de representação e o representado, conforme depreende Canto Novoa.<sup>388</sup> Com base nessa compreensão, Maldonado chama os intelectuais a passarem à ofensiva nos meios massivos de comunicação, promovendo a desalienação, “no sentido de desprender-nos dos valores alheios que, por efeito do colonialismo intelectual, temos estimado como próprios”<sup>389</sup>.

No final do texto, e antecipando as pautas que ocuparão as páginas de *LQR* a partir do ano seguinte, Maldonado expressa insatisfação com o trabalho realizado até então pelo governo no campo cultural e reivindica a formulação de uma política cultural bem como a implementação da quadragésima medida, que previa a criação do INAC e a proliferação dos CCPs.<sup>390</sup> Paralelamente, declara que “Não se pode esperar que tudo venha desde cima”, convocando os “trabalhadores da cultura” a se organizarem para tomar parte na “batalha ideológica”, considerando que lutar pela nova cultura significaria lutar pelo socialismo.<sup>391</sup>

Os princípios defendidos no texto de Maldonado são reiterados em todo o documento, que também abarca a intervenção do escritor e senador Volodia Teitelboim, comunicados (informes) realizados por delegados de equipes coordenadoras de diversas áreas artísticas e

---

*cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11 – 12 de septiembre. Chile: [s.n.], 1971. p. 45-46.

<sup>385</sup> MALDONADO, 1971, p. 17.

<sup>386</sup> MALDONADO, 1971, p. 16.

<sup>387</sup> TEITELBOIM, 1971, p. 52.

<sup>388</sup> CANTO NOVOA, 2010, p. 44.

<sup>389</sup> MALDONADO, 1971, p. 17.

<sup>390</sup> Esta demanda por uma política que organizasse a área cultural foi reiterada por Maldonado diversas vezes em *El Siglo*. Em alguns artigos, ele chega a propor a criação de um Ministério da Cultura. Ver por exemplo: *El arte sin paternalismo*. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 12, 4 mar. 1973; *Crisis institucional en la cultura*. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 6, 22 abr. 1973; e *Coordinación: inaplazable em la batalla cultural*. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 11, 27 maio 1973.

<sup>391</sup> MALDONADO, 1971, p. 23-26.

um resumo a cargo de Waldo Atías, membro do Comitê Central do PC. Entre os informes, interessa-nos mencionar aqueles referentes ao campo musical, os quais têm como tema central a gravadora DICAP e o movimento da Nova Canção Chilena. De acordo com a Comissão Nacional de Cultura das Juventudes Comunistas do Chile, a DICAP, criada em 1968, havia experimentado um grande crescimento no ano de 1971, o que contribuiu para financiar trabalhos da organização, além de “unificar e robustecer o movimento da Nova Canção Chilena, que se transformou em uma verdadeira frente de luta ideológica que tem dado duros golpes no inimigo, roubando-lhe influência no campo juvenil”<sup>392</sup>. Na mesma linha, o informe do Coordenador de Folkloristas indicava que a Jota tinha como principal responsabilidade contribuir com o desenvolvimento do movimento, que em grande parte era formado por militantes comunistas. Além de disputar as preferências do público juvenil e popular, tais músicos estariam constituindo “uma poderosa ferramenta da operação verdade na Europa e na América do Sul”<sup>393</sup>. Desse modo, o movimento e a gravadora foram encarados pelo Partido como instrumentos da “luta por ganhar consciências para a construção do socialismo em nossa pátria”<sup>394</sup>.

Passando à segunda tendência do debate sobre a “questão cultural”, é importante esclarecer quem estamos chamando de “escritores ligados às edições Cormorán”: trata-se de intelectuais atuantes na esfera universitária (Universidade do Chile e Pontifícia Universidade Católica), em sua maioria literatos, reunidos em torno da coleção de livros “Cormorán”, da Editorial Universitaria. Estes escritores integraram a revista *Cormorán* (1969-1970) – tendo assinado o já citado documento do Taller de Escritores da UP, divulgado em seu último número – e alguns deles participaram do livro *La cultura en la vía chilena al socialismo* (1971), além de publicarem artigos em diferentes veículos de imprensa. Para acompanhar seus posicionamentos, tomaremos como referência principal o primeiro capítulo do livro, fazendo referência a outros textos na medida em que possam contribuir com a explanação.

---

<sup>392</sup> COMISIÓN NACIONAL DE CULTURA de las JJ.CC., 1971, p. 74. Como veremos mais adiante, a DICAP foi criada com pelas Juventudes Comunistas do Chile para difundir canções de conteúdo revolucionário, especializando-se no repertório da Nova Canção Chilena, mas não se limitando a ele.

<sup>393</sup> FRAGMENTOS DEL INFORME DEL COORDINADOR DE FOLKLORISTAS, 1971, p. 93. “Operação Verdade” foi o nome dado pelo presidente Allende a uma campanha voltada a combater o boicote levado a cabo pela oposição em diferentes frentes (política, econômica, cultural). A fim de contribuir com a campanha, diversos artistas chilenos e estrangeiros participaram de eventos voltados a promover uma imagem positiva do *proceso chileno*, destacando-se a criação do já citado Museo de la Solidaridad e as diversas turnês realizadas por músicos da Nova Canção Chilena.

<sup>394</sup> FRAGMENTOS DEL INFORME DEL COORDINADOR DE FOLKLORISTAS, 1971, p. 95.

*La cultura en la vía chilena al socialismo* foi publicado em fins de 1971 pela Editorial Universitaria e reúne escritos de Enrique Lihn, Hernán Valdés, Cristián Huneeus, Carlos Ossa e Mauricio Wacquez. Polemizando com diferentes setores da esquerda, o capítulo de Lihn tem como mote a especificidade do projeto de transição da UP, que, a seu ver, só poderia ser levado a cabo respeitando o pluralismo da sociedade chilena e procurando congregiar os diversos grupos “progressistas”. Como observa Canto Novoa, o escritor situa sua análise principalmente no âmbito da cultura, utilizando os conceitos e a glosa marxista, mas de maneira não ortodoxa, isto é, buscando superar o determinismo e o economicismo. Ao dar ênfase aos aspectos “subjetivos”, ele defende que para alcançar o socialismo como modo de organização seria necessário produzir determinado “nível de consciência” no corpo social, para que este o desejasse e legitimasse. A fase “pré-socialista” é então entendida como um momento em que seria indispensável realizar um trabalho político, principalmente através da cultura, com o objetivo de “acelerar” o processo. Aqui o projeto político é encarado como uma instância dinâmica, cuja condição *sine qua non* seria a articulação de um consenso social, mediante a integração dos diversos agentes interessados nas transformações.<sup>395</sup>

Esta consideração da pluralidade social e da necessidade de conformação de alianças está distante de uma lógica instrumentalizadora e determina como Lihn compreende as identidades de classe, opondo-se ao que denomina “monolitismo ideológico”:

Trata-se, sem dúvida, de ampliar a base de apoio social da U.P., recusando a tendência simplificadora com respeito aos antagonismos de classe, na compreensão de que o enfrentamento das mesmas não teria por quê ocorrer no Chile protagonizado, unicamente, por dois grandes blocos: a burguesia e o proletariado.<sup>396</sup>

Valendo-se, em sua análise, da figura “dominantes e dominados”, o escritor fixa a contradição entre “imperialismo” aliado à “burguesia nacional”, de um lado, e “povo”, de outro, sem reduzir este último ao proletariado.<sup>397</sup> Concordamos com Canto Novoa quando argumenta que, embora o PC também reconhecesse a importância de ampliar a base de apoio ao governo, reunindo os diversos elementos “progressistas” da sociedade, esta relação foi concebida como contingente e instrumental, de acordo com o paradigma etapista. Lihn, por

<sup>395</sup> CANTO NOVOA, 2010, p. 31-32.

<sup>396</sup> LIHN, Enrique. Política y cultura en una etapa de transición al Socialismo. In: LIHN, Enrique et al. *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971. p. 23.

<sup>397</sup> CANTO NOVOA, 2010, p. 33.

sua vez, defende que o fim último do processo seria instaurar uma “democracia socialista”; portanto, considera inapropriado demarcar o caráter proletário como imperativo identitário.<sup>398</sup>

Para entender tais argumentos, é importante levar em conta o posicionamento do escritor frente aos debates em torno do papel do intelectual na revolução – questão que norteia seu texto. Vimos no capítulo anterior que o tema já havia sido abordado em documentos como a declaração do Taller de Escritores e o manifesto dos cineastas, mas foram as repercussões de dois episódios cubanos – o “Caso Padilla” e o Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura – que acirraram a polêmica.

Como explica a historiadora Sílvia Miskulin, entre 1967 e 1968 o poeta Herberto Padilla esteve envolvido em uma série de escândalos desencadeados pela publicação de textos críticos aos rumos que a Revolução Cubana estava tomando. O primeiro deles teve como objeto uma resenha escrita para o suplemento *El Caimán Barbudo* sobre o romance *Pasión de Urbino*, de Lisandro Otero, então vice-presidente do Conselho Nacional de Cultura. Em sua análise, Padilla qualifica o conteúdo da obra como “banal”, chama o autor de “burocrata da cultura” e defere críticas ao Ministério de Relações Exteriores e à União Nacional de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC).<sup>399</sup> No ano seguinte, seu livro *Fuera del juego* é premiado no IV Concurso Literário da UNEAC, mas a direção da instituição expressa discordância com a decisão do júri – composto por intelectuais cubanos e estrangeiros – e acusa a obra de “politicamente conflituosa”, construída sobre “elementos ideológicos francamente opostos ao pensamento da revolução”<sup>400</sup>. Ainda em 1968, o poeta publica outro artigo em *El Caimán Barbudo*, reafirmando suas críticas ao livro de Otero e deixando claro que não aceitava se calar em nome da Revolução. Segundo Miskulin, ele chegou a comparar os “desvios” do governo cubano com o stalinismo, além de citar a existência, na ilha, de campos de internação e trabalhos forçados, procurando levar à prática a concepção de que o intelectual comprometido com a construção de uma nova sociedade deveria atuar como crítico permanente do processo revolucionário. As edições seguintes do suplemento se dedicaram a

---

<sup>398</sup> CANTO NOVOA, 2010, p. 42-43.

<sup>399</sup> MISKULIN, Sílvia C. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2009. p. 173-175.

<sup>400</sup> Apud MISKULIN, 2009, p. 204.

reprovar seus posicionamentos, que estariam baseados em um “equivoco teórico de significação reacionária”<sup>401</sup>.

Como desdobramento desta polêmica, Padilla ficou cada vez mais marginalizado no meio intelectual cubano e enfrentou um processo judicial, que o acusava de colaborar com a CIA. A situação se arrastou até março de 1971, quando o poeta e sua esposa foram presos sob acusação de “atividades subversivas”. Após passar por diversos interrogatórios, ele foi obrigado a redigir uma autocrítica declarando que havia “conspirado contra a Revolução”, a qual foi lida na UNEAC em 27 de abril, diante de aproximadamente cem escritores e artistas.<sup>402</sup> O caso repercutiu internacionalmente: intelectuais renomados publicaram cartas de protesto dirigidas a Fidel Castro no jornal mexicano *Excelsior*, no francês *Le Monde* e no espanhol *Madrid*.<sup>403</sup> Desse modo, “No plano internacional, o ‘caso Padilla’ representou o fim da ‘lua-de-mel’ entre os intelectuais de esquerda e a Revolução, já que muitos escritores e artistas retiraram definitivamente seu apoio ao processo revolucionário cubano”<sup>404</sup>.

Paralelamente à prisão e à autocrítica do poeta, foi realizado em Havana o Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura (23 a 30 de abril de 1971), que oficializava o endurecimento do regime no campo cultural.<sup>405</sup> Conforme indica a historiadora Mariana Villaça, a proximidade dos dois eventos sugere que Padilla foi usado como exemplo, visando desencorajar os intelectuais que ainda mantinham, em suas obras, uma postura crítica ao regime.<sup>406</sup> As resoluções do congresso determinavam que o intelectual deveria responder política e ideologicamente aos compromissos postos pela revolução, ficando descartada a

---

<sup>401</sup> Apud MISKULIN, 2009, p. 213.

<sup>402</sup> VILLAÇA, 2010, p. 167.

<sup>403</sup> Ver GILMAN, 2003, p. 243-254.

<sup>404</sup> MISKULIN, 2009, p. 220.

<sup>405</sup> Isso não significa que o anti-intelectualismo cubano tenha “nascido” em 1971. Conforme explica Claudia Gilman, esta postura foi se constituindo ao longo dos anos 1960, em diálogo com o contexto político da Revolução. Dentre seus antecedentes, podem ser enumerados episódios tais como a proibição do curta-metragem *PM* e o discurso “Palabras a los intelectuales”, de Fidel Castro, ambos de 1961. A partir de 1968, ocorreu uma série de atritos entre a intelectualidade e os dirigentes políticos do regime, fazendo com que crescesse a pressão social sobre os primeiros, o que ficaria explícito em uma mesa-redonda realizada em maio de 1969 e analisada por Gilman (2003, p. 224). Mas, segundo argumenta o historiador José Antonio da Silva Júnior, é possível encontrar formulações e sistematizações dos princípios anti-intelectualistas desde anos anteriores, como é o caso de uma enquete publicada na revista *Casa de las Américas* em 1966, examinada pelo autor em sua dissertação de Mestrado (SILVA JÚNIOR, José Antonio F. *Retórica Americana: temas e ideias político-culturais em Casa de las Américas* (1965-1976). 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas. p. 66-69).

<sup>406</sup> VILLAÇA, 2010, p. 268.

possibilidade de atuar como “consciência crítica da sociedade” – papel que caberia ao “povo” (classe operária), “melhor setor social para entender e julgar os atos da Revolução”<sup>407</sup>.

O historiador José Antonio da Silva Júnior analisa este discurso anti-intelectual – que promovia a desautorização e deslegitimação da postura que demandava liberdade artística e lutava contra o crescente controle da política sobre a cultura e a arte –<sup>408</sup>, concluindo que ele se fundamentava na oposição entre ação revolucionária e criação artística:

O trabalho intelectual é colocado como livre de riscos e perigos. Na dinâmica *ação vs. letras*, é oposto ao trabalho manual, físico. Ao intelectual não é conferida autoridade e legitimidade política. A ação revolucionária é deslocada de qualquer alcance seu dentro da esfera cultural para alojar-se na esfera política, na esfera onde o revolucionário por excelência se constrói através da guerrilha, da luta armada e, mesmo, através do trabalho do operário e do camponês.<sup>409</sup>

Daí que “o intelectual, se partir apenas de seu ofício de produtor cultural, não tem um papel social revolucionário”<sup>410</sup>, devendo *proletarizar-se*, suicidando-se enquanto classe, como determinava Che Guevara.<sup>411</sup> Silva Júnior esclarece que o regime cubano valorizou, sim, a cultura, mas o fez em uma concepção instrumental e utilitarista, na qual o intelectual foi pensado como intermediário entre vanguarda política e povo (“esfera coletiva de autorização máxima no discurso da oficialidade cubana”<sup>412</sup>). Este discurso estabeleceu parâmetros de atuação cultural afinados com as premissas revolucionárias, condenando aqueles que não mostrassem alinhamento com as condutas esperadas.<sup>413</sup>

---

<sup>407</sup> Apud MISKULIN, 2009, p. 223.

<sup>408</sup> SILVA JÚNIOR, 2014, p. 65.

<sup>409</sup> SILVA JÚNIOR, 2014, p. 90.

<sup>410</sup> SILVA JÚNIOR, 2014, p. 89.

<sup>411</sup> Em 1965, Guevara publica o livro *El socialismo y el hombre en Cuba* (Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1977), no qual defendia que a “revolução” não previa unicamente uma transformação das estruturas sociais e políticas, mas principalmente uma profunda transformação dos homens em termos de consciência e valores: “Para construir o comunismo, simultaneamente com a base material, é necessário fazer o homem novo [...] é necessário o desenvolvimento de uma consciência na qual os valores adquiram categorias novas. A sociedade em seu conjunto deve converter-se em uma gigantesca escola” (p. 7). Os artistas teriam um papel crucial a cumprir nesse projeto de educação das “massas”; para tanto, a separação “burguesa” entre “trabalho material” e “trabalho espiritual” deveria ser superada. Convertido em um trabalhador a mais a serviço da revolução, o “trabalhador da cultura” deveria, assim como o restante da população, “[...] acentuar sua participação consciente, individual e coletiva em todos os mecanismos de direção e produção [...] Assim alcançará a total consciência de seu ser social, o que equivale a sua realização plena como criatura humana” (p. 10).

<sup>412</sup> SILVA JÚNIOR, 2014, p. 65.

<sup>413</sup> SILVA JÚNIOR, 2014, p. 69.



Assim, no discurso de encerramento do congresso, Fidel Castro divide a intelectualidade de forma maniqueísta: de um lado, os “revolucionários” (apoiadores incondicionais do regime); de outro, os “burgueses” ou “agentes do imperialismo” (os que fizessem críticas). Ele inclui nesta última categoria os intelectuais estrangeiros que inicialmente se posicionaram como simpatizantes da Revolução, mas depois revelaram sua faceta “reacionária” ao questionarem a radicalização do processo nas declarações solidárias a Padilla.<sup>414</sup> Explicitando que qualquer discrepância pública não seria tolerada, o dirigente cubano declara que os signatários destes documentos ficariam impedidos de entrar na ilha. Seu discurso também estabelece diretrizes para as obras de arte: sua função deveria ser a de “arma” a serviço da revolução, útil para o povo, ficando o critério estético condicionado a determinações políticas. Portanto, “As manifestações artísticas defendidas por Fidel em seu discurso deveriam ser didáticas e ‘refletir o momento de construção do socialismo em Cuba’. As produções artísticas e literárias pautariam-se por escolher temas épicos e demonstrar uma orientação política rígida”<sup>415</sup>, conforme resumiu Sílvia Miskulin, apontando para a aproximação da nova política cultural cubana com o realismo socialista soviético, não obstante este gênero ser bastante criticado na ilha.<sup>416</sup> Ainda segundo a autora, o endurecimento no campo cultural fez com que os anos 1970 ficassem conhecidos como a “década cinza” da Revolução Cubana.

A repercussão desses episódios no Chile pode ser acompanhada nas páginas da revista de atualidades *Ahora*, veiculada semanalmente pela Quimantú entre abril e dezembro de 1971.<sup>417</sup> Em seus números 7 e 8, a revista publicou matérias sobre o “Caso Padilla”, recuperando cronologicamente os fatos, reproduzindo trechos da autocrítica e apresentando os posicionamentos de intelectuais chilenos e estrangeiros frente à polêmica. O futuro editor de *LQR* Antonio Skármeta, por exemplo, escreveu um texto defendendo o governo cubano, negando que sua atitude teria sido “stalinista” e criticando o posicionamento “burguês” de Padilla e de seus defensores estrangeiros. O escritor afirmava que as palavras de Fidel marcariam a abertura de uma nova época para os intelectuais: “O momento de readequar sua função em uma sociedade revolucionária”. Depois esclarecia que a revolução chilena seria

---

<sup>414</sup> MISKULIN, 2009, p. 233-234.

<sup>415</sup> MISKULIN, 2009, p. 235.

<sup>416</sup> MISKULIN, 2009, p. 235.

<sup>417</sup> A revista *Punto Final*, identificada com a esquerda rupturista, também publicou matérias sobre o tema em suas edições de número 130, 132 e 133.

algo muito diferente, já que pluralista, mas parece defender a validade universal da postura anti-intelectual ao expressar que “Um processo que há que sê-lo, vivê-lo, amá-lo e vigiá-lo. Vigiá-lo, não desde a torre da consciência crítica do intelectual, senão em meio ao baile. Isso dará o direito moral de fazer a mais impiedosa crítica cada vez que corresponda”<sup>418</sup>.

Na sequência desta matéria, foi publicada a “Declaración chilena”, assinada por Skármeta dentre outros escritores, artistas plásticos, cineastas, músicos e artistas de teatro. O documento se solidarizava com o governo cubano, afirmando coincidir com Fidel Castro “sobre a necessidade de incrementar os combates contra o imperialismo ideológico e o colonialismo cultural”, o que demandaria que os “trabalhadores da cultura” fossem responsáveis “não só com sua obra, mas também com sua atitude revolucionária”. Por isso, “Rechazamos uma concepção de liberdade que não nasça do compromisso do homem – neste caso, do trabalhador cultural – com os combates pela libertação de nossos povos”. Esta seria a “autêntica liberdade revolucionária”, à qual os signatários opõem o conceito de liberdade “imposto pela burguesia”.

Argumentando que o “Caso Padilla” evidenciava a “permanente atitude de crítica e autocrítica” estimulada pelo governo cubano, rechaçavam veementemente “a existência de castas privilegiadas que se atribuem o monopólio da verdade ou da consciência crítica situando-se na prática como árbitros ou passivos expectadores da luta que cotidianamente livram seus povos para eliminar as barreiras da opressão”. Por fim, declaravam seu apoio ao processo cubano de “clarificação e aprofundamento ideológico” e reivindicavam que a discussão ideológica e a revisão de valores também fossem promovidas no Chile, pois “Estamos convencidos de que chegou o momento das definições e não há nem haverá lugar para as posições intermediárias”. Aparentemente buscando se enquadrar na divisão feita por Fidel em seu discurso supracitado, afirmavam que “Nós nos definimos por ser revolucionários”.<sup>419</sup> Dentre os muitos nomes que assinam a declaração, destacamos os dos militantes comunistas Carlos Maldonado e Waldo Atías (então diretor do Departamento de

---

<sup>418</sup> SKÁRMETA, Antonio. Otras voces, otros ámbitos. *Ahora*, Santiago, n. 8, 8 jun. 1971. p. 48.

<sup>419</sup> DECLARACIÓN chilena. *Ahora*, Santiago, n. 8, 8 jun. 1971. p. 49.

Cultura da Presidência) e os de vários músicos ligados ao movimento da NCCCh.<sup>420</sup> Vale mencionar que uma parte significativa dos signatários (em especial, os escritores) publicará em *LQR* a partir do ano seguinte.

A simpatia pelas medidas adotadas pelo governo cubano no âmbito da cultura também pode ser percebida em duas outras matérias publicadas posteriormente em *Ahora*: na primeira, o poeta e professor universitário Federico Schopf defendia a perspectiva anti-intelectual<sup>421</sup>; na outra, era feita uma cobertura elogiosa do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura<sup>422</sup>.

Retomando o texto de Lihn, verificamos que o autor se dedica a desacreditar o que considera um posicionamento “excludente, dogmático e sectarista”<sup>423</sup> por parte da intelectualidade chilena, alertando para o perigo de transpor o modelo cubano para a realidade nacional. Ele explica que “os episódios que desembocaram numa sorte de revolução cultural cubana”<sup>424</sup> desencadearam um “terrorismo verbal sem fronteiras [...] com declarações e teorias extremistas, proféticas e futuristas”<sup>425</sup>, o que estaria dificultando a promoção de um entendimento entre a UP e os setores sociais afins ao seu projeto. Segundo o autor, esses “terroristas verbais” seriam movidos pela necessidade de se redimir do “pecado original” de não serem autenticamente revolucionários – discurso que antes esteve limitado a um pequeno grupo de “caçadores de bruxas”, mas naquele momento estaria sendo reproduzido por “determinados elementos valiosos de nossa precária intelectualidade [...] Sem que isso tenha significado um aporte seu ao esclarecimento teórico e à construção prática de uma *nova*

---

<sup>420</sup> Lista completa de signatários da “Declaración Chilena”: Escritores: Guillermo Atías, Waldo Atías, Santiago del Campo, Carlos Droguett, Eduardo Embry, Mario Ferrero, Juilio Huasi, Hernán Lavín, Hernán Loyola, Carlos Maldonado, Luis Alberto Mansilla, Mahfud Massis, Manuel Miranda, Carlos Olivarez, Gonzalo Rojas, Federico Schopf, Antonio Skarmeta, Bernardo Subercaseaux, Víctor Torres e Juvencio Valle; artistas plásticos: José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Bonati, Antonio Campi, Luz Donoso, Francisco Gacitúa, Ignatius González Janzen, Patricia Israel, Helga Krebs, Pedro Millán, Guillermo Núñez, Víctor Hugo Núñez, Augustín Olivarría, Alberto Pérez e Lukó de Rokha; músicos: Luis Advis, Rolando Alarcón, Homero Caro, Horacio Durán, Payo Grondona, Patricio Manns, Sergio Ortega, Héctor Pavez, Angel Parra, Isabel Parra, Roberto Parra, Enrique Rivera, Fernando Ugarte, Silvia Urbina e os conjuntos Huamarí, Los Curacas, Inti-Illimani e Tiempo Nuevo; Cineastas: Fernando Balmaceda, Fernando Bellet, Guillermo Cahn, Pedro Chaskel, Carlos Flores, Patricio Guzmán, Dunav Kuzmanic, Miguel Littín, Gustavo Moris, Carlos Piaggio, Alvaro Ramírez, Héctor Ríos, Raúl Ruiz, Claudio Sapiaín, Helvio Soto, Sergio Trabucco e Angelina Vásquez; artistas de teatro e dramaturgos: Isidora Aguirre, Carlos Núñez, María Angélica Núñez, Roberto Parada, Domingo Piga, Orlando Rodríguez e Rubén Sotoconil.

<sup>421</sup> SCHOPF, Federico. Política cultural cubana. *Ahora*, Santiago, n. 11, 29 jun. 1971. p. 48-49.

<sup>422</sup> La cultura: patrimonio de todo el pueblo. *Ahora*, Santiago, n. 15, 25 jul. 1971. p. 36-37.

<sup>423</sup> LIHN, 1971, p. 55.

<sup>424</sup> LIHN, 1971, p. 30.

<sup>425</sup> LIHN, 1971, p. 34.

*cultura*<sup>426</sup>. Ao mencionar tal “reajuste ideológico fulminante”<sup>427</sup>, Lihn estava atacando os escritores que haviam assinado o documento do Taller – que, como vimos, reivindicava para o intelectual um papel orientador no processo de transformações culturais –, mas mudaram de posicionamento, subscrevendo a “Declaración Chilena”.<sup>428</sup>

Este último documento é o grande alvo do autor. Frisando as diferenças entre os contextos chileno e cubano, ele acusa:

A *Declaración Chilena* foi muito além de expressar um ponto de vista solidário em relação a outro país onde não só se constrói, de fato o socialismo; senão que o faz desde uma história e desde uma situação muito distintas das nossas e onde, com toda probabilidade, o sistema já gerou suas próprias contradições. A *Declaración Chilena* fez virtual e explicitamente seus, junto com a ruptura da Frente Única, os enunciados contidos na *Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura* [...]<sup>429</sup>

Esse “mimentismo da *Declaración Chilena* em relação à política cultural adotada por Cuba”<sup>430</sup> traduzir-se-ia no repúdio da consciência crítica e na defesa da instrumentalização da produção cultural, princípios que seriam incongruentes com a *Via chilena ao socialismo*.

Observa-se que, neste texto, Lihn – que havia rompido com o governo cubano ao defender publicamente seu amigo Herberto Padilla em uma carta publicada na revista uruguaia *Marcha*<sup>431</sup> – evita discutir o tema da política cultural cubana em si. Sua grande preocupação era evitar que este modelo fosse copiado no Chile, especialmente no que toca à submissão da cultura à ideologia revolucionária. Daí a crítica que realiza à “Declaración Chilena”, não por se solidarizar com o regime cubano, mas por defender a incorporação de seus pressupostos em um contexto distinto. Opondo-se às atitudes que considera extremistas, ele recupera o documento do Taller para defender “a necessidade de encontrar um caminho do Chile para o Chile no campo cultural”, respeitando “todos os níveis de produção cultural alcançados e por se alcançar no Chile, incluindo, certamente, os mais complexos e especializados”<sup>432</sup>. Assim, insiste na importância de um projeto cultural coerente com o presente concreto do processo: “É necessário contar com o caráter pluralista da sociedade

<sup>426</sup> LIHN, 1971, p. 35. Grifo do autor.

<sup>427</sup> LIHN, 1971, p. 35.

<sup>428</sup> Os escritores que assinaram os dois documentos são Antonio Skármeta, Federico Schopf e Hernán Loyola.

<sup>429</sup> LIHN, 1971, p. 42.

<sup>430</sup> LIHN, 1971, p. 42.

<sup>431</sup> LIHN, Enrique. Carta abierta de Enrique Lihn. *Marcha*, Montevideu, n. 1541, p. 28-29, 30 abr. 1971.

<sup>432</sup> LIHN, 30 abr. 1971, p. 51.

chilena, desenhando um amplo contorno a que deve se estender a criação de uma nova cultura”<sup>433</sup>.

Adotando perspectivas variadas, os demais textos que compõem o livro reforçam a crítica à postura anti-intelectual. Em todos eles, verifica-se que o ataque não tem como alvo apenas os militantes do PC e os signatários da “Declaración Chilena”, mas também os representantes da terceira tendência do debate teórico: os teóricos dos meios de comunicação de massa.

Os estudos sobre comunicação se desenvolvem na América Latina em estreita conexão com a renovação das Ciências Sociais ocorrida no início dos anos 1960, quando o paradigma desenvolvimentista ou modernizador deu lugar à Teoria da Dependência.<sup>434</sup> Cabe destacar que a Sociologia gozava de grande prestígio desde a criação, em 1947, da CEPAL – organização da ONU com sede em Santiago que “se converteu, em pouco tempo, no principal centro de influência teórico-doutrinária, tanto no que diz respeito à questão do desenvolvimento econômico quanto em relação com a concepção mesma das ciências sociais”<sup>435</sup>. Ao chamar a atenção para as formas de dominação dos países “imperialistas” sobre os países “subdesenvolvidos”, a Teoria da Dependência abriu espaço para que se analisassem as relações entre propriedade dos meios e ideologia, sendo que “o desvendamento das redes de poder econômico-políticas dos capitais norte-americanos no campo da indústria cultural foi um dos objetos privilegiados da denúncia dos intelectuais no âmbito da comunicação”<sup>436</sup>.

No Chile, esta problemática foi abordada nas páginas dos *Cuadernos de Realidad Nacional* – revista trimestral publicada entre 1969 e 1973 pelo Centro de Estudos da

---

<sup>433</sup> LIHN, 30 abr. 1971, p. 72.

<sup>434</sup> Ver nota 66.

<sup>435</sup> BLANCO, Alejandro. Ciencias Sociales en el Cono Sur y la génesis de una nueva élite intelectual (1940-1965). In: ALTAMIRANO, Carlos (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires; Madri: Katz, 2010. p. 620-621.

<sup>436</sup> VARELA, Mirta. Intelectuales y medios de comunicación. In: ALTAMIRANO, Carlos (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires; Madri: Katz, 2010. p. 761.

Realidade Nacional (CEREN)<sup>437</sup> –, destacando-se os textos do sociólogo belga Armand Mattelart. Em “Estructura del poder informativo y dependencia”, publicado em abril de 1970, Mattelart apresenta dados exaustivos sobre os meios de comunicação de massa chilenos (imprensa, rádios, indústria discográfica e televisão), identificando as empresas às quais estavam ligados, o espaço dedicado à propaganda e a parcela do mercado atingida por cada um. Ele busca demonstrar “que os detentores da liberdade de imprensa e da liberdade de opinião são os proprietários dos meios informativos, concluindo no fato de que a liberdade de imprensa é uma liberdade de propriedade”<sup>438</sup>. Além disso, tais meios seriam dependentes do capital estrangeiro, na medida em que os grupos econômicos nacionais estavam vinculados ao “capital monopólico internacional”<sup>439</sup>. Daí a importância “de ver como os modelos de conduta e as teorias correspondentes que transmite o meio de comunicação liberal refletem uma ideologia dependente, que não é senão um elo na estratégia imperialista da divisão internacional do trabalho”<sup>440</sup>. O restante do artigo é dedicado a analisar os recursos comunicativos empregados pela “burguesia” nacional – importadora de mensagens do “pólo dominante externo”<sup>441</sup> – para fazer com que seus interesses particulares fossem reconhecidos como gerais pelo público.

No ano seguinte, Mattelart escreveu com Ariel Dorfman o livro *Para leer al Pato Donald: Comunicación de massa y colonialismo*, denunciando a “colonização cultural” a que a América Latina estaria submetida. Conforme resume o pesquisador Carlos Alberto Araújo, a obra procura “dissecar” o conteúdo das histórias em quadrinhos da Disney. Assim,

---

<sup>437</sup> Fundado em 1968 no contexto da Reforma da Pontifícia Universidade Católica do Chile e dirigido pelo político Jacques Chonchol – dirigente do MAPU e Ministro da Agricultura entre 1970 e 1973 –, o CEREN se propôs a “pensar as condições econômicas, sociais, políticas e culturais de uma transformação revolucionária no Chile”, atuando “como uma das usinas intelectuais mais lúcidas e produtivas durante o processo da Unidade Popular”, segundo aponta o historiador Horacio Tarcus (Introducción. *OSAL*, Buenos Aires, n. 22, set. 2007. p. 185. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/osal/osal22/APC22Tarcus.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2015). Ver também os textos “Palabras preliminares” e “Qué es el CEREN”, publicados na primeira edição dos *Cuadernos de Realidad Nacional* (Santiago, set. 1969, p. 3-14). De acordo com Jan Fairley (1977, p. 139), muitos dos intelectuais ligados ao CEREN eram simpatizantes ou membros do MAPU.

<sup>438</sup> MATTELART, Armand. Estructura del poder informativo y dependencia. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 3, mar. 1970. p. 52.

<sup>439</sup> MATTELART, A., mar. 1970, p. 53.

<sup>440</sup> MATTELART, A., mar. 1970, p. 52.

<sup>441</sup> MATTELART, A., mar. 1970, p. 70.

[..] os autores mostram, por meio da análise das narrativas típicas e das caracterizações dos personagens e ambientes, como esse produto cultural, tido normalmente como uma inofensiva forma de entretenimento infanto-juvenil, atuava, na verdade, como um instrumento de dominação cultural, cristalizando determinadas formas de percepção do mundo e da sociedade.<sup>442</sup>

Ainda em 1971, Mattelart publicou dois textos nos *Cuadernos de Realidad Nacional* nos quais indicava que havia chegado o momento de mudar o foco da análise a fim de contribuir de forma mais direta com a *Via chilena ao socialismo*:

Decifrar a ideologia dos meios de comunicação de massas em poder da burguesia constituiu a primeira etapa de um fazer que projetava incorporar ditos instrumentos à dinâmica da ação revolucionária. Hoje aquela fase deve ser superada ou pelo menos apreendida só como um degrau da tarefa de criação de um meio identificado com o contexto revolucionário.<sup>443</sup>

Apontando para os meios de comunicação de massas como “terreno da luta ideológica”<sup>444</sup>, o autor elaborou uma proposta de ação voltada a “devolver a fala ao povo”<sup>445</sup>. Em linhas gerais, o objetivo seria mover o “povo” do papel de mero receptor de conteúdos impostos pela “burguesia” para o de emissor direto das mensagens que consome, o que demandaria colocar ao alcance do proletariado uma infraestrutura que permitisse produzir e difundir, por exemplo, jornais e filmes. A concepção que embasa este projeto é a de que “em um processo revolucionário, o meio de comunicação de massas deve se converter em um organizador, um agente de mobilização e, por sua vez, em um agente de identificação dos grupos dominados”<sup>446</sup>. Em outras palavras, a meta seria promover a “integração das classes trabalhadoras *ao e pelo* meio de comunicação de massas”<sup>447</sup>. Somente assim seria possível “enfrentar a ofensiva ideológica de um inimigo de classe”<sup>448</sup>, desmistificando os “valores da burguesia” e descobrindo os “valores explícitos na prática social do povo”<sup>449</sup>.

---

<sup>442</sup> ARAÚJO, Carlos Alberto A. Teoria crítica da informação no Brasil: a contribuição de Armand Mattelart. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, set. 2009. p. 113. Disponível em: <<http://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/receis/article/viewFile/786/1428>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

<sup>443</sup> MATTELART, Armand. Lucha de clases, cultura socialista y medios de comunicación masivos. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 8, jun. 1971, p. 173.

<sup>444</sup> MATTELART, A., jun. 1971, p. 175.

<sup>445</sup> MATTELART, A., jun. 1971, p. 180.

<sup>446</sup> MATTELART, A., jun. 1971, p. 182.

<sup>447</sup> MATTELART, A., jun. 1971, p. 204.

<sup>448</sup> MATTELART, A., jun. 1971, p. 186.

<sup>449</sup> MATTELART, A., jun. 1971, p. 203.

Se Mattelart se aproximava do PC ao abordar a problemática cultural em termos de “luta ideológica”, a insistência no protagonismo proletário desde a etapa inicial do processo revolucionário era conflitante com a estratégia gradualista, o que foi sugerido em diversas ocasiões pelo próprio sociólogo. Em “Lucha de clases, cultura socialista y medios de comunicación masivos” ele questionava:

Conseguirão as forças de mudança opor ao poder de manipulação e doutrinação da burguesia *criolla* e do imperialismo uma resposta que supere os limites que o inimigo de classe segue fixando? Valer-se-ão de um instrumental tradicional que oscile nas margens do jogo imposto pela classe dominante?<sup>450</sup>

A seguir, indicava que o problema não se resolveria simplesmente expropriando os meios de comunicação controlados pela “burguesia”; seria preciso que as “forças revolucionárias” realizassem uma reformulação (em termos de forma e conteúdo) em seus próprios veículos de expressão. Mas no decorrer do artigo fica clara a discordância do autor com o fato de que, no Chile da UP, “o inimigo de classe conservou incólume seu aparato de dominação ideológica”<sup>451</sup>. Ele argumentava que seria impraticável criar uma nova cultura sem abandonar os conceitos burgueses de “democracia” e “liberdade de expressão”, os quais seriam recursos forjados para manter os interesses da classe.

A questão foi retomada em “¿Hacia una cultura de la movilización cotidiana?”:

[...] [No] processo de mudança cultural tal como se anuncia no Chile, [...] o inimigo de classe, tanto a burguesia *criolla* quanto seu aliado imperialista, conservou seu poder de penetração cultural direto [...] em que medida este condicionamento da luta de classes em nível ideológico e cultural, democrático no plano formal, não se converte inevitavelmente em um plano estrutural de uma soberania da cultura do inimigo de classe que segue controlando a dinâmica de formação das consciências? Estes pressupostos não encerram as forças de mudança em um jogo no qual têm todas as chances de perder, ainda que ganhando na aparência?<sup>452</sup>

Dado que os meios de comunicação de massa constituiriam a “área cardinal da formação das consciências”, seria imperativo expropriá-los ao invés de seguir “Trabalhando

<sup>450</sup> MATTELART, A., jun. 1971, p. 175.

<sup>451</sup> MATTELART, A., jun. 1971, p. 174.

<sup>452</sup> MATTELART, Armand. ¿Hacia una cultura de la movilización cotidiana?. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 10, dez. 1971. p. 55.



com as representações coletivas geradas pelo inimigo político e próprias dele”.<sup>453</sup> A crítica é feita de maneira explícita quando o autor declara que a democracia formal (“onde as armas permitidas são aquelas que permite a classe dominante”) e a heterogeneidade ideológica presente no interior da UP estariam travando a mobilização das classes trabalhadoras e, portanto, “a possibilidade de entregar-lhes o poder ideológico e cultural, único modo de superar na consciência dos dominados esta dissociação entre a forma e conteúdo”.<sup>454</sup> Assim, ele reforçava a ideia de que criar uma nova cultura significaria “liberar a fala das massas”, o que deveria se dar por um processo duplo de “intelectualização” e “proletarização”, isto é, “proletarização dos ‘donos do saber’, da arte, da técnica, etc., e intelectualização do proletariado”<sup>455</sup>. Daí que “não somente urge a mobilização das massas, senão a mobilização de todas as categorias intelectuais e artísticas em função das massas”<sup>456</sup>. Podemos observar aqui a aproximação com o discurso anti-intelectual cubano, o que se torna evidente na parte final do texto, quando o autor cita trechos de discursos de Fidel Castro para criticar a noção “pequeno-burguesa” do intelectual enquanto consciência crítica da sociedade.<sup>457</sup>

Conforme sintetizou o historiador Martín Bowen, a postura representada por Mattelart se dedicava quase exclusivamente à denúncia dos conteúdos ideológicos identificados como burgueses, sem especificar os conteúdos possíveis de uma nova cultura:

Assim, Armand Mattelart propunha como solução ao problema da mensagem ideológica transmitida pelos Meios de Comunicação Massivos não uma série de novos conteúdos, senão a necessidade de incorporar os trabalhadores na elaboração, discussão e difusão dessas mensagens, já que só a partir dessa experiência se originaria o momento de atualidade adequado para gerar essa nova cultura.<sup>458</sup>

Como indicamos anteriormente, os postulados de Mattelart foram problematizados pelos escritores ligados às edições “Cormorán”. Enrique Lihn, por exemplo, dedica a parte final de seu texto que inaugura *La cultura en la vía chilena al socialismo* a polemizar com o sociólogo, acusando-o de fechar-se em um “sistema de operações intelectuais” desconectado da realidade chilena concreta, produzindo teorias de pouca utilidade para uma ação política

---

<sup>453</sup> MATTELART, A., dez. 1971, p. 55-56.

<sup>454</sup> MATTELART, A., dez. 1971, p. 66.

<sup>455</sup> MATTELART, A., dez. 1971, p. 73.

<sup>456</sup> MATTELART, A., dez. 1971, p. 76.

<sup>457</sup> MATTELART, A., dez. 1971, p. 83-97.

<sup>458</sup> BOWEN SILVA, 2006, p. 38.

prática.<sup>459</sup> Verifica-se que sua principal discordância diz respeito à ideia de que as “massas revolucionárias” deveriam assumir o controle dos meios de comunicação, assegurando o protagonismo do “povo” na configuração de uma “nova cultura”. Defendendo a importância de garantir a autonomia relativa da criação cultural, Lihn chama atenção para o perigo de cair no “trabalhismo”, reduzindo a nova cultura à “emissão de mensagens político-ideológicas por parte do povo em sua acepção simplificadora de classe essencial”<sup>460</sup>. Na mesma linha, o escritor Cristián Huneeus propõe que se defenda “até as últimas consequências um estilo de ideologização que *reconheça as autonomias relativas das distintas formas intelectuais que integram a cultura*”<sup>461</sup>, indicando que, ao basear sua noção de cultura em termos exclusivamente ideológicos, Mattelart demonstrava desinteresse pela arte e pela literatura.<sup>462</sup>

Em textos publicados nos *Cuadernos de Realidad Nacional*, Hernán Valdés e Carlos Ossa – escritores que também participaram do livro citado – expressam pontos de vista igualmente críticos. Afirmando a impossibilidade de modificar o conjunto da sociedade a partir da “teoria pura”, Ossa faz referência aos “teóricos da hecatombe” para desqualificar a tendência a “supor poderes mágicos, totêmicos aos meios de comunicação”<sup>463</sup>. Por sua vez, Valdés recupera o documento do Taller para recusar o chamado à “proletarização do intelectual”, propondo em seu lugar a coexistência, no trabalho do escritor, de criações particulares com ações coletivas voltadas a promover a “autonomia cultural do povo” através da “socialização da linguagem”: “Os escritores e outros profissionais afins podem ter nisso uma responsabilidade precisa: deve descobrir-se formas práticas de ensinar os setores marginados a expor, dramatizar, estruturar e dinamizar sua experiência e seu pensamento”<sup>464</sup>. Aqui o autor se afasta tanto do PC, que atribuía a si o papel de “condutor do povo”, quanto de Mattelart, que supunha que o proletariado estaria pronto para dirigir o processo de transformações culturais.

---

<sup>459</sup> LIHN, 1971, p. 64.

<sup>460</sup> LIHN, 1971, p. 66.

<sup>461</sup> HUNEEUS, Cristián. El intelectual en su contribución al socialismo. In: LIHN, Enrique et al. *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971. p. 103. Grifo do autor.

<sup>462</sup> HUNEEUS, 1971, p. 101.

<sup>463</sup> OSSA, Carlos. Consciencia, ideología y cultura en el actual proceso chileno. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 12, abr. 1972. p. 89.

<sup>464</sup> VALDÉS, Hernán. ¿Prudencia o desorientación para formular las bases de una política cultural? *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 8, jun. 1971. p. 263.

Visando posicionar-se no debate, Carlos Maldonado publica nos *Cuadernos* o texto “El proceso cultural como incentivador de la praxis”, em que reitera as ideias centrais que havia defendido na assembleia do PC de 1971 e propõe novas questões. Interessa-nos destacar brevemente as críticas que faz às tendências representadas por Lihn e Mattelart. No primeiro caso, refere-se aos que “postulam o intelectual [...] como a única consciência crítica da sociedade; o qual atribui um papel de vanguarda para este setor no processo cultural”<sup>465</sup>. Adotando a perspectiva anti-intelectual de maneira mais explícita do que no documento da assembleia, ele reivindica a “proletarização do intelectual” paralelamente à “intelectualização dos proletários” e acusa de pequeno-burguesa “a opção de elevar como ‘proprietários privados da cultura’ a uma camada social que de modo algum está destinada a desempenhar um papel hegemônico na revolução”<sup>466</sup>. Embora coincidisse com Mattelart neste ponto, Maldonado expressa discordância com seus postulados sobre os meios de comunicação de massas, afirmando a possibilidade de usar as formas “herdadas da burguesia”, pois não haveria “veículos formais intrinsecamente perversos”<sup>467</sup>.

Não obstante tais divergências, é importante perceber que os discursos correspondentes a cada uma das três tendências em que dividimos o debate teórico tinham um mesmo fundamento: o marxismo-leninismo.<sup>468</sup> Como explica o historiador Marcos Napolitano, o papel social da arte e do artista é um tema clássico da primeira metade do século XX, constituindo uma preocupação central dos autores marxistas que procuraram definir as linhas de uma política cultural socialista após a Revolução Russa.<sup>469</sup> As concepções defendidas por esses pensadores se converteram em matrizes fundamentais para analisar as relações entre cultura e política, sendo recuperadas pelas esquerdas em diferentes contextos.

No que tange ao nosso objeto de estudo, verifica-se que os referenciais teóricos que pautaram o debate anteriormente resumido foram apropriados livremente pelos autores, a fim de embasar seus argumentos. Isso pode ser notado, por exemplo, nas frequentes menções a

---

<sup>465</sup> MALDONADO, Carlos. El proceso cultural como incentivador de la praxis. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 12, abr. 1972. p. 75.

<sup>466</sup> MALDONADO, abr. 1972, p. 76.

<sup>467</sup> MALDONADO, abr. 1972, p. 78.

<sup>468</sup> De acordo com Casals Araya (2010, p. 9), no contexto estudado, houve a hegemonia, nos setores de esquerda, do sistema de ideias marxista-leninista. Na mesma linha, mas enfocando o campo cultural, Canto Novoa (2010, p. 156) afirma que “a tendência marxista-leninista foi a mais estendida no horizonte cultural da UP”, o que também é constatado por Dalmás (2006, p. 32) ao analisar o programa de governo da coalizão.

<sup>469</sup> NAPOLITANO, 2011, p. 30.

Lênin, presentes em praticamente todos os textos mencionados, embora nenhum deles coincidissem inteiramente com a postura adotada pelo político russo frente à “questão cultural”. Como pontua Napolitano, Lênin entendia que a revolução cultural aconteceria em função da revolução política, conduzida e controlada pelo Partido, e a tarefa do socialismo neste âmbito seria menos inventar uma “nova cultura” do que socializar a “cultura burguesa”. O intelectual deveria cumprir um papel de mediador nesse processo, colocando seu ofício a serviço da revolução de modo a contribuir para “ajudar a conscientizar e mobilizar o proletariado e sua vanguarda, através de um conteúdo facilmente assimilável dentro das regras do realismo”<sup>470</sup>. Ao defender a instrumentalização política do trabalho intelectual, Lênin negava sua autonomia – o que veio a calhar para os autores chilenos que adotaram o discurso anti-intelectual, como Mattelart. Já a recusa, por parte do líder russo, do Proletkult<sup>471</sup> – que colocava a classe trabalhadora como epicentro do processo cultural – embasou os ataques deferidos por Lihn ao projeto do sociólogo de “devolver a fala ao povo”. Por sua vez, os representantes do PC se apoiaram em Lênin para defender o protagonismo do partido e a assimilação crítica da “herança cultural burguesa” – desconsiderando convenientemente que em seus textos esta é tomada como superior à cultura popular.

Quanto ao tema da cultura popular, podemos identificar a influência de outro teórico marxista: Antonio Gramsci, que desenvolveu a ideia de que a cultura da sociedade socialista deveria ter caráter nacional e popular, nascendo da síntese do universal com o particular. Como vimos, tal concepção foi compartilhada pelos diferentes autores, sendo recorrentes as referências a Gramsci nos textos analisados. Outros nomes evocados foram os de Mao Tse Tung, György Lukács, Leon Trotsky, Bertold Brecht e Herbert Marcuse, sempre apropriados de modo a corroborar determinadas posições.<sup>472</sup>

---

<sup>470</sup> NAPOLITANO, 2011, p. 31. Ver também a nota 9, na Introdução da presente tese.

<sup>471</sup> Consolidado nos primeiros anos da Revolução Russa, o Proletkult (Organizações Educacionais e Culturais Proletárias) foi um movimento literário que defendia que a “cultura do futuro” deveria ser construída a partir das experiências culturais e cotidianas da classe trabalhadora. Nos anos 1920, Lênin ordena o fim da subvenção ao Proletkult, afirmando que o conceito de “cultura proletária” era conflitante com os objetivos revolucionários. Com a Fundação da RAAP (Associação Pan-Russa dos Escritores Proletários) em 1925, em parte inspirada pelo proletkultismo, o movimento sofre uma cisão, dividindo-se em duas tendências distintas. Destas, aquela que se manteve mais fiel ao projeto original sofre uma transformação no início dos anos 1930, quando o “obreirismo cultural” é substituído pelo realismo socialista. (NAPOLITANO, 2011, p. 43-44; WILLET, John. *Arte e Revolução*. In: HOBBSAWM, Eric. *História do marxismo vol. IX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 77-108).

<sup>472</sup> Quando questionado sobre os principais teóricos que teriam influenciado a esquerda chilena dos anos 1960/70, Alfonso Padilla (2015) mencionou: Escola de Frankfurt (especialmente Louis Althusser), Che Guevara, Régis Debray e textos ligados à Nova Esquerda norte-americana e à Teologia da Libertação. No caso do PC,

### 3.3 O debate cultural em *La Quinta Rueda*

O debate intelectual sobre a “questão cultural” também abrangeu formulações menos preocupadas em esclarecer filiações teóricas, conforme exemplificam diversos artigos e entrevistas publicados em *LQR*. As diferentes propostas e discussões protagonizadas por escritores e artistas em suas páginas tinham como questões de fundo o significado do compromisso intelectual com o projeto político e o tipo de arte a ser cultivado com vistas à nova sociedade. Essa problemática foi abordada por diferentes ângulos, abrangendo elementos internos e externos à produção cultural.

Um dos temas mais recorrentes foi o da necessidade ou não de que os artistas e escritores passassem a produzir obras que dialogassem diretamente com o *processo chileno*. Assim, a segunda edição da revista trazia a enquete “8 escritores frente a la realidad”, na qual Mariano Aguirre – pautado na compreensão de que “As mudanças revolucionárias que estão se operando no Chile demandam a necessidade de revisar o processo criativo” – entrevistou Braulio Arenas, Poli Délano, Guillermo Atías, Germán Marin, Armando Cassigoli, Manuel Miranda, Alfonso Alcade e Luíz Domínguez. Para Alcade, as possibilidades teriam se aberto “de forma extraordinária” para os escritores, já que “Às mudanças políticas se seguiu uma revalorização da obra literária”. Mas até aquele momento “O intelectual ainda não assume seu papel”: por um lado, haveria um afã perfeccionista (“todos querem fazer uma obra-mestra”); por outro, os “escritores superintelectualizados” não estariam conseguindo chegar ao povo, por desconhecê-lo. Braulio Arenas expressou que todo escritor teria um compromisso com seu contexto histórico, mas quando se tratava de acontecimentos muito complexos, a experiência vivida só poderia ser captada literariamente após algum tempo (“É necessária a sedimentação do acontecimento na arte”). Contrariamente, Poli Délano defendeu que, à diferença do historiador, ao escritor não importaria a distância frente ao processo; o mais importante seria cumprir com sua missão fundamental: “a denúncia permanente do fascismo”. Na mesma direção, Armando Cassigoli argumentou que era preciso propor novos enfoques, utilizar plenamente os meios de comunicação de massas e sacrificar muitas coisas do ponto de vista da Literatura para participar da realidade imediata como um “trabalhador da cultura”. Já

---

teriam predominado os textos clássicos de Marx e Engels e de dirigentes da Revolução Russa (especialmente Lênin), além da obra do comunista francês Roger Garaudy. Ainda de acordo com Padilla, só uma minoria conhecia os debates estéticos marxistas (Lukács, Adorno etc.).

Guillermo Atias abordou o tema enfocando as transformações ocorridas em sua própria prática. Entusiasmado com a forma literária que ele denominou “novela-tabloide”, voltada a figuras e temas da contingência político-social, afirmava ter deixado para trás o papel de “memorialista” (que discorreria sobre fatos “mortos”), para sair “à rua com meus livros na luta que se dá agora”.<sup>473</sup>

Como concluiu o entrevistador, as opiniões acerca da influência do processo político sobre a criação literária eram variadas e, poderíamos acrescentar, envolviam uma série de questões subjacentes: seria preciso fazer concessões em termos de conteúdo e linguagem, visando transmitir mensagens ideológicas e atingir um público mais amplo? Isso significaria produzir obras panfletárias? Somente este tipo de obra teria validade naquele contexto? O intelectual deveria se “proletarizar”?

Estas questões aparecem de forma explícita na polêmica desencadeada pela publicação, na terceira edição de *LQR*, de um texto em que José Rodríguez Elizondo acusava as principais companhias de teatro chilenas de se manterem à margem da “questão social”, abordando temas que não encontrariam paralelo nas situações vivenciadas pela maioria da população. Para o autor, tratava-se de uma mudança de enfoque em relação à produção teatral anterior à vitória da UP, quando os dramaturgos, atores e grupos costumavam se colocar como “consciência crítica” da sociedade, manifestando a insatisfação com o *status quo*. Acusando-os de elitistas, Rodríguez Elizondo reivindicava que fossem empurrados “ao trabalho novo nas novas condições para que, por último, nos contem o que é que sentem os pequeno-burgueses estranhos quando o mundo de exploração, ao que serviam sem querer, se derruba ao seu redor”. E se continuassem calados “quando o povo começa a cantar, será hora de dizer-lhes adeus, preparando o caminho para os que virão depois”.<sup>474</sup> Observamos aqui uma aproximação com o discurso anti-intelectualista cubano, que apareceu representado na mesma edição por um texto de Roberto Fernández Retamar, então diretor da revista *Casa de las Américas*.<sup>475</sup>

As respostas dos atores e dramaturgos viria dois números depois, quando o escritor Carlos Olivarez entrevistou integrantes das principais companhias teatrais chilenas. O

<sup>473</sup> AGUIRRE, Mariano. 8 escritores frente a la realidad. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 2, nov. 1972. p. 5-6.

<sup>474</sup> RODRÍGUEZ ELIZONDO, José. Y ahora ¿dónde está la “cuestión social”? *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 3, dez. 1972. p. 12-13.

<sup>475</sup> FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. La experiencia cubana. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 3, p. 7-8, dez. 1972.

dramaturgo Edmundo Villarroel, da companhia El Túnel, afirmou que o teatro não estava se detendo sobre a contingência política porque os fatos corriam rapidamente, tornando ultrapassada qualquer leitura imediata da realidade. Para ele, a crítica de que o teatro não teria uma orientação ideológica estaria sendo feita por “funcionários da cultura”, que sempre exigiriam panfletos políticos. Para o dramaturgo Alejandro Sieveking, da companhia El Ángel, o teatro teria sido mais explícito politicamente antes de Allende por causa da polarização política; agora seria o momento de tentar convencer quem ainda não apoiava o processo, ao invés de focar nos “já convertidos”. Por sua vez, o ator Nassim Sharim, do Teatro ICTUS, questionou os pressupostos que embasaram a análise de Rodríguez Elizondo, defendendo que os critérios apropriados para medir a “evolução ideológica” de um grupo teatral deveriam ser sua entrega ao trabalho, seu método, seu estilo de produção e a profundidade de suas concepções artísticas, ou seja, “sua capacidade para perceber e expressar de forma estilizada a conduta humana, a realidade”. Ao final da entrevista, ficava explícita a crítica do entrevistador à suposta falta de espírito revolucionário e compromisso político do teatro santiaguino e, por outro lado, a recusa dos atores e dramaturgos em caírem em obras panfletárias.<sup>476</sup>

A polêmica teve continuidade em outra matéria publicada na mesma edição, na qual o dramaturgo chileno Victor Torres comentou sobre sua premiação na categoria teatral do concurso Casa de las Américas de 1973. Após discorrer sobre sua trajetória literária, Torres analisou o teatro nacional, concluindo que os dramaturgos se sentiam perdidos naquele momento, pois “sua musa inspiradora os abandonou no alvorecer de 1971”. Em outras palavras: com o povo ocupando lugar de protagonista da história, os autores que se dedicavam a relatar os dramas da classe média teriam perdido seu referencial. Para Torres, aquele seria o momento de explorar com força o tema da luta de classes, como ele havia feito na peça “Una casa en Lota Alto”, produto de uma investigação realizada em terreno na zona carbonífera, com a qual venceu o prêmio cubano.<sup>477</sup>

---

<sup>476</sup> OLIVAREZ, abr. 1973. p. 18-19.

<sup>477</sup> TORRES, Victor. Juicios y prejuicios. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 5, abr. 1973. p. 5.

Vale pontuar que o tema do anti-intelectualismo não ocupou um lugar central em *LQR*, mas a revista abriu espaço para diferentes posicionamentos sobre os aspectos que o circundavam.<sup>478</sup> Já no primeiro número aparece a transcrição de um discurso proferido pelo poeta Pablo Neruda no Pen Club de Nova York em abril de 1972, no qual reconhecia a importância dos escritores norte-americanos em sua própria formação intelectual e defendia a unidade dos escritores de todos os países, independentemente de suas tendências ou crenças, a fim de formar uma “comunidade ininterrupta e universal de pensamento”.<sup>479</sup>

Um ponto de vista antagônico foi defendido pelo cineasta cubano Julio García Espinosa no texto que abre a oitava edição de *LQR*, dedicada ao vigésimo aniversário do assalto ao quartel de Moncada. O mote do artigo é a defesa do uso revolucionário dos meios de comunicação massivos – os quais, para Espinosa, não seriam um problema em si, pois possuiriam um potencial educativo e democratizante. O autor argumentou que a crítica dos intelectuais aos meios massivos estaria relacionada à sua recusa em perder determinados privilégios, abandonando a arte individualista. Isso porque os intelectuais “tradicionais” estariam sempre mais interessados pela liberdade de falar do que pela liberdade de mudar o mundo. No socialismo, os meios de comunicação massivos seriam o caminho que se abriria aos intelectuais para sua proletarização, tendo como pressuposto o desaparecimento da “união” de artistas e intelectuais. Esta ideia aparece no título do artigo com o objetivo de criticar a ideia de uma “aldeia global” – cujo referencial cultural seria o Primeiro Mundo –, chamando os artistas cubanos e latino-americanos a se centrarem na problemática de seus países para produzir uma arte não-populista, não-alienada e voltada à construção do socialismo, o que só seria possível através da ruptura com a noção tradicional de intelectual, ligada a uma concepção elitista da cultura.<sup>480</sup>

O anti-intelectualismo também marca outros textos publicados na oitava edição, com destaque para o do artista plástico chileno Miguel Rojas Mix e o do escritor espanhol Carlos Santander. O texto de Rojas aborda a gráfica cubana pós-revolução, associando-a ao projeto

---

<sup>478</sup> Concordamos com a historiadora Alessandra Silva Zan quando afirma que o conselho editorial de *LQR* e seus principais colaboradores adotaram uma linha moderada, tendo como meta principal que o Estado passasse a organizar e estimular – mas não definir rigorosamente – a produção cultural (*La Quinta Rueda* - política cultural na via chilena ao socialismo. 2009. Relatório Final (Bolsa de Iniciação Científica CNPq) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Mimeografado).

<sup>479</sup> NERUDA, Pablo. Entre banqueros y escritores. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, out. 1972. p. 3.

<sup>480</sup> ESPINOSA, Julio García. Intelectuales y artistas del mundo enterro: ¡desuníos!. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 8, jul. 1973. p. 3-5.



de construir uma nova ética que transmitisse valores morais de forma didática – o que, esclarece, não implicaria impor limites estéticos. Ao contrário, “A gráfica cubana resolveu os conflitos entre a arte político-social e a linguagem plástica de vanguarda”. Sua função seria sobretudo comunicar. Sobre o papel do artista na revolução, o autor recuperou discursos de Fidel Castro para defender a transformação do artista em “trabalhador da arte”, cuja obra deveria ser útil ao processo revolucionário. A partir daí, defendeu que só haveria duas funções legítimas para o artista autenticamente revolucionário naquele contexto: transmitir mensagens políticas afinadas com a ideologia oficial e contribuir para “elevar o nível cultural das pessoas”, promovendo sua participação na vida cultural do país. Ou seja: produzir panfletos políticos e/ou tornar a arte acessível para as massas – duas funções de caráter educativo.<sup>481</sup>

Na mesma linha, Carlos Santander comentou sobre as quatro gerações literárias presentes em Cuba nos anos 1960 e 1970, identificando duas tendências que dividiriam os escritores cubanos:

[...] uma tendência que erige a literatura como um mundo próprio e autossuficiente, capaz de oferecer uma atmosfera de liberdade espiritual e de esquecimento das contingências históricas através de um mundo fictício, onde a palavra emerge sacra e mágica com poderes de salvação para seu criador e outra tendência anti-esteticista, orientada para o prosaísmo e o coloquial como modo de chegar às entranhas dos fatos históricos concretos. A primeira tendência encontra sua principal temática na evocação do passado nos mundos interiores e também na literatura fantástica. A segunda nos conflitos, contradições e esperanças do presente e nos seres humildes e nas situações cotidianas.<sup>482</sup>

A literatura, portanto, não deveria ser um meio de "evasão, mas de enfrentamento da realidade e um de seus recursos transformadores”. Com base nesses pressupostos, Santander fez menção ao “Caso Padilla” para evidenciar sua concordância com a censura promovida pelo governo cubano.<sup>483</sup>

A concepção contrária pode ser observada na última edição da revista em um texto de Erik Martínez sobre o escritor chileno Juan Emar, cujas obras dialogavam com a vanguarda dos anos 1930 – em especial, o surrealismo. Martínez defende que Emar estaria à altura dos autores do *boom* e critica o realismo como parâmetro de avaliação das obras literárias:

---

<sup>481</sup> ROJAS MIX, Miguel. La grafica de la revolución. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 8, jul. 1973. p. 8-9.

<sup>482</sup> SANTANDER, Carlos. Literatura y cambios. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 8, jul. 1973. p. 15.

<sup>483</sup> SANTANDER, 1973, p. 14-16.

Isso quer dizer que se trata então de uma obra de evasão? Há uma maneira simplista de entender a arte, que consiste em acreditar que se não há uma relação direta e explícita entre os conteúdos e personagens e os acontecimentos apresentados pela obra de arte, esta não teria validade quanto a compromisso histórico e compromisso com a realidade (...) [mas] trabalhar com imagens também é avançar no terreno da realidade.<sup>484</sup>

Para além da questão do conteúdo, muitos textos se detiveram sobre o aspecto formal da obra de arte. Em uma nota publicada no último número da revista, os editores salientaram a necessidade de renovação das artes plásticas chilenas, que até aquele momento estariam se mantendo “em um tipo de ‘pintura guerrilheira’, destinada a fatos muito contingentes”, o que seria válido considerando-se sua funcionalidade, mas caberia “passar a um plano de séria elaboração formal”.<sup>485</sup>

A mesma edição reproduzia uma entrevista concedida por Glauber Rocha para o jornal peruano *Olga* na qual o cineasta brasileiro criticava a ideia de que os artistas deveriam tentar chegar ao povo por meio de uma linguagem fácil: “Lixo. Falta de respeito. O povo não é simples. Apesar de estar doente, analfabeto, faminto, o povo não é simples, é complexo”. De acordo com ele, não havia fórmulas estéticas e o artista não deveria se preocupar em atender às expectativas dos “críticos de escola”. Seria preciso reconhecer que o cinema era também uma questão econômica e estava se industrializando, o que demandaria cineastas que não fossem apenas intelectuais, mas também “homens práticos”. Quanto ao enfoque temático das obras, Rocha afirmava ter optado por “refletir minha realidade, meu perímetro” em filmes que pretendem chegar ao grande público, “mas sem fazer concessões nem à pornografia, nem ao mal gosto, nem à demagogia”.<sup>486</sup>

O tema da estética no cinema já havia sido abordado anteriormente por Carlos Flores, que destacou a preocupação com o plano formal na produção de seu documentário *Descomedidos y chascones*, no qual optou por “evitar uma narração linear e oferecer uma narração múltipla. Enfrentar o espectador com um desenvolvimento dialético (quer dizer, real) da ideia”, além de “Construir uma banda de sons rica, excitante, atraente”, que fugisse dos moldes panfletários. Segundo o cineasta, “Pareceu-nos fundamental nos exigirmos no plano

<sup>484</sup> MARTÍNEZ, Erik. Juan Emar: la vigencia de un escritor olvidado. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, ago. 1973. p. 10.

<sup>485</sup> ESCULTOR redescubierto. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, ago. 1973. p. 2.

<sup>486</sup> GLAUBER ROCHA: LA estética es como el cáncer. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, ago. 1973. p. 15.

formal, porque acreditamos que desta maneira vai se desenhando um nível crítico no público e nos realizadores cinematográficos”.<sup>487</sup>

Explicitamente ou não, as discussões sobre forma e conteúdo tinham como questão de fundo a relação artista-público. Se o desejo de promover a aproximação entre “arte” e “povo” era consensual, múltiplos foram os enfoques pelos quais se buscou abordar essa problemática e diferentes caminhos foram vislumbrados. Parte dos textos se debruçou sobre a questão da democratização da cultura, no sentido de fazer com que a produção artística chegasse a um público mais amplo. Já na primeira edição de *LQR*, a jornalista Luisa Ulibarri informava sobre as turmas de estudantes selecionadas pelo Ministério de Educação Pública para assistir semanalmente, de graça, peças no Teatro Municipal – local tradicionalmente associado ao público erudito. Para ela, apesar de alguns problemas disciplinares, a experiência deveria ser levada adiante.<sup>488</sup> Duas edições depois, a mesma autora analisou as barreiras invisíveis que estariam dificultando que o “povo” se apropriasse do luxuoso edifício da UNCTAD III, transformado em centro cultural após a conferência para a qual havia sido construído.<sup>489</sup>

Sob o título “Conciertos con bemoles”, o escritor Fernando Barraza apresentou no penúltimo número da revista uma polêmica desencadeada em torno da democratização cultural: o Instituto de Música da Pontifícia Universidade Católica havia convidado o músico indiano Ravi Shankar, o quarteto londrino Acelian e a Orquestra de Câmara de Praga para uma temporada no Teatro Oriente, mas o valor do ingresso (mil escudos) não seria acessível para as classes baixas. Barraza convidou Fernando Rosas e Fernando García – diretores, respectivamente, do Departamento de Música da Universidade Católica e do da Universidade do Chile – para comentarem o assunto, expressando suas opiniões.

Rosas argumentou que a temporada teria as seguintes vantagens: trazer ao Chile “os melhores intérpretes do mundo”; ser totalmente financiada pelo público pagante; ser apresentada na TV para um auditório massivo; contribuir para fomentar os conjuntos nacionais; e realizar atividades fora do Teatro Oriente, favorecendo com entradas gratuitas alguns estudantes de música. Ele também listou as demais atividades que o Instituto estaria promovendo naquele momento, destacando seu envolvimento com projetos políticos e sociais.

---

<sup>487</sup> FLORES, maio 1973, p. 10.

<sup>488</sup> ULIBARRI, Luisa. Escolares: gallo, en el municipal nos encontramos. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, out. 1972. p. 18.

<sup>489</sup> ULIBARRI, dez. 1972, p. 5.

Por fim, ressaltou que a temporada de música de câmara não teria como objetivo constituir uma solução para o “problema da cultura” nem ser um exemplo do caminho a ser seguido por outras instituições, mas sim cumprir uma pequena parte da “função cultural”. Reconhecendo que “a música de câmara nunca foi nem vai ser música massiva”, ele afirmou que o problema não residiria neste fato, mas no desenvolvimento insatisfatório de expressões “massivas” como o balé e a sinfônica, devido à atuação ineficiente dos organismos responsáveis. Por sua vez, Fernando García se opôs à iniciativa, alegando que não bastava programar concertos; eles precisariam chegar a toda a sociedade. A seu ver, a atividade das universidades não poderia se limitar a programar concertos de caráter elitista e comercial e seria irresponsável alegar que o resto da missão cultural caberia a outras entidades. Procurando demonstrar que o instituto que dirigia estava fazendo sua parte, indicou os trabalhos que estavam sendo desenvolvidos ali para “levar a música a todos os setores da população”.<sup>490</sup>

Sugerindo que levar a arte ao “povo” não seria o suficiente, outras matérias se debruçaram sobre experiências de artistas que estavam trabalhando lado a lado com camponeses, operários e mineiros. É o caso do Teatro Novo Popular (TNP), formado por egressos do Departamento de Teatro da Universidade de Chile (DETUCH), que naquele momento desenvolvia um projeto em fábricas e assentamentos. De acordo com o escritor Carlos Olivarez, o grupo abria espaço para a participação dos trabalhadores na elaboração dos roteiros e das cenas e tinha como objetivos principais: oferecer ensinamentos básicos para que eles pudessem, “quando chegar o momento”, fazer suas próprias peças; e realizar um trabalho político, estimulando a mobilização dos setores camponeses e operários. No artigo, prevalece a ideia de que caberia ao artista acadêmico atuar em meio ao “povo”, oferecendo-lhe conhecimentos técnicos para que pudesse expressar suas próprias experiências, relacionadas ao mundo do trabalho.<sup>491</sup>

Em outras ocasiões, a revista enfocou a arte produzida pelo próprio “povo”, como no texto intitulado “Tierra viva”, da estudante de jornalismo Flory Avalos. A autora informa sobre as atividades dos Centros Culturais Campesinos (CCCs) em dois centros de reforma agrária de cidades interioranas, indicando que a vida artística era bastante viva naquelas comunidades e abrangia práticas de teatro, danças folclóricas e cerâmica. As atividades

---

<sup>490</sup> BARRAZA, Fernando. *Conciertos con bemoles. La Quinta Rueda*, Santiago, n. 8, jul. 1973. p. 19.

<sup>491</sup> OLIVAREZ, Carlos. *Porque ahora soy mío. La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, out. 1972. p. 15.

seriam viabilizadas pelo apoio financeiro prestado por organizações de reforma agrária (INDAP e CORA).<sup>492</sup>

Além de apresentar diversos outros casos de iniciativas culturais levadas a cabo pelos próprios trabalhadores, *LQR* também publicou alguns textos escritos por eles. Sua sétima edição, por exemplo, se encerrava com um conto do operário têxtil Luis Zepeda Cañete, que havia obtido a segunda menção em um concurso cultural organizado pelo Departamento de Comunicação e Difusão do Comitê Têxtil para comemorar os dois anos de governo da UP. O conto trata das dificuldades enfrentadas pelo autor antes da passagem da fábrica em que trabalhava à Área Social, com gestão operária.<sup>493</sup>

Este tipo de premiação, recorrente no período estudado, aponta para uma revisão dos critérios tradicionais de avaliação da produção artística, tema abordado pelo editor Carlos Maldonado na quarta edição de *LQR*. Enfocando o papel da crítica de arte, o autor reivindicou que se promovesse uma revalorização da produção artística e literária chilena, pois os “progressos da crítica resultam insignificantes frente às exigências do momento”. Portanto, “A arte atual precisa de uma nova crítica que seja capaz de compreendê-la, valorizá-la, orientá-la e difundi-la”. Esta deveria passar a ser compreendida como “uma cabal expressão no plano estético de uma sociedade em marcha, com todas suas implicâncias políticas, sociais, ideológicas, morais etc.”, o que demandaria valorizar, ao mesmo tempo que os aspectos formais, a intencionalidade histórico-cultural do momento, pois a arte “deve ser funcional ao meio no qual se gesta e para o qual está destinada”. Em síntese, Maldonado reclamava uma crítica viva, que fosse capaz de interpretar o presente e desempenhar um papel em sua dinâmica cultural.<sup>494</sup> Coerente com esses pressupostos, o concurso literário promovido pela Quimantú de 1973 teve como jurados representantes do Ministério de Educação Pública, da Sociedade de Escritores do Chile, da Universidade do Chile, da CUT e da própria editora.<sup>495</sup>

A proposta de levar a crítica de arte para perto das lutas populares deve ser compreendida em um quadro mais amplo de discussão sobre a “herança cultural burguesa” – tema com o qual já nos deparamos no item 3.2. Este conceito era pouco preciso e envolvia questões associadas à “alta cultura” bem como à “cultura de massas”, com destaque para o

<sup>492</sup> AVALOS, Flory. Tierra viva. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 6, maio 1973. p. 19.

<sup>493</sup> ZEPEDA CAÑETE, Luis. Memorias de un cesante: “para que no lo olvides”. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 7, jun. 1973. p. 23.

<sup>494</sup> MALDONADO, Carlos. Críticos a la avestruz. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 4, jan./fev. 1973. p. 21.

<sup>495</sup> CONCURSO Quimantú. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 7, jun. 1973. p. 2.

tema dos meios de comunicação. Em *La Quinta Rueda*, a abordagem deste último esteve frequentemente acompanhada da crítica ao imperialismo cultural norte-americano, como podemos observar em um texto de Enrique Lihn publicado já na primeira edição. Ele simula uma entrevista com o personagem Llanero Solitario (tradução para o espanhol de Lone Ranger), membro do corpo policial Texas Rangers que estava sendo tematizado por Ariel Dorfman em um livro ainda inédito. O “entrevistador” fez diversas provocações ao personagem, acusando-o de defender as classes ricas, não se importar com a causa dos problemas dos pobres que ele dizia defender, fazer justiça com as próprias mãos, ser moralista etc. O personagem retrucou com um discurso liberal e descomprometido, reiterando que sua popularidade seria a melhor resposta para as críticas. Lihn indicava que o novo livro de Dorfman retomaria questões trabalhadas em *Para leer al Pato Donald*, centrando-se na “lavagem cerebral” promovida pelos meios de comunicação de massa de orientação “imperialista”. Daí o símbolo da máscara, usada pelo personagem e destacada tanto no título (“El llanero sin antifaz”) do texto como na imagem que o ilustrava.

Na edição seguinte, foi a vez de René Schneider analisar a problemática dos meios de comunicação massivos, desta vez detendo-se sobre o caso da televisão chilena. Intitulado “No vea televisión: se acostubrará”, seu artigo informava que que, na prática, havia apenas três canais em Santiago: o Canal 9, da Universidade do Chile (que teria baixa audiência); o Canal 13, da Pontifícia Universidade Católica (que representaria os interesses do “imperialismo” e da “ideologia dominante”); e a Televisão Nacional (frequentemente atacada por um lado e outro do espectro político), da qual o próprio autor era funcionário. Discorrendo sobre os problemas enfrentados por este último canal, Schneider levantou a questão de “como fazer televisão agora, aqui, para o processo”. Ele mencionou a dificuldade de utilizar a TV para fins que ultrapassassem o entretenimento, dado o enraizamento desta ideia na sociedade: “A televisão nasce para adormecer e o telespectador se sente em frente ao aparelho buscando adormecimento”. A seu ver, seria urgente que a Televisão Nacional adotasse uma linha clara, orientada à “luta ideológica”, e buscasse formas de expressão adequadas, evitando o formato “chato” e de “má qualidade” associado a programas “de conteúdo”. Os operários e camponeses deveriam ser chamados a ajudar na elaboração da programação e o público

deveria ser ampliado, através do uso de elementos atraentes. Só assim seria possível “revolucionar consciências através da imagem”.<sup>496</sup>

Um contraponto à visão negativa expressa nos dois últimos textos citados pode ser encontrado no nono número de *LQR*, cuja matéria principal, escrita por José Rodríguez Elizondo, analisava a série de TV norte-americana *Sombras tenebrosas* (*Dark Shadows*) para se contrapor aos modelos desenvolvidos por sociólogos frankfurtianos e críticos especializados em televisão nas suas análises sobre indústria cultural. Com o intuito de desconstruir os argumentos e teorias apresentados por eles, o autor elencou os pressupostos que guiariam tais trabalhos e em seguida descreveu cada personagem da série, indicando a defasagem entre teoria e realidade. Após apresentar diversos diálogos com obras literárias e cinematográficas consagradas, Rodríguez Elizondo concluiu que *Sombras Tenebrosas* era “surpreendentemente anti-maniqueísta”, tinha personagens complexos e estava carregada de símbolos.<sup>497</sup>

A capa desta edição (Imagem 16)<sup>498</sup> exibia a Mona Lisa de Leonardo da Vinci agarrada por uma caricatura do personagem Barnabas Collins, o vampiro protagonista da série.

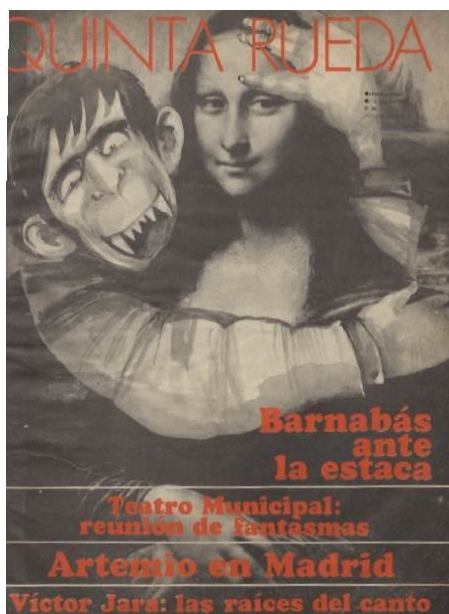


IMAGEM 16

<sup>496</sup> SCHNEIDER, nov. 1972. p. 10.

<sup>497</sup> RODRÍGUEZ ELIZONDO, José. Barnabás ante la estaca: reunión de fantasmas. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, ago. 1973. p. 3-4.

<sup>498</sup> Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-71633.html>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

Trata-se da representação imagética do projeto da esquerda de “recuperar criticamente elementos da cultura anterior [burguesa]”<sup>499</sup>, conforme explica o historiador Martín Bowen:

É um ataque vampírico à alta cultura – universal –, destinado a alimentar-se da mesma para poder superá-la e assim fundar a possibilidade de uma nova compreensão da sociedade. A dialética entre a *cultura universal* e a *cultura particular* não implica – nesta particular versão – a destruição dos artefatos culturais que a precederam, senão, pelo contrário, estes seriam o alimento da nova cultura. Barnabas assaltando a Monalisa expressa, ademais, a *pouca* distância que haveria entre a arte e o povo [...] Assim, a arte perde seu caráter sagrado e é incorporada ou fagocitada pela cultura popular de maneira definitiva.<sup>500</sup>

Mais do que problemas de forma e conteúdo, os embates sintetizados até aqui envolviam tensões em torno do que poderíamos denominar *par batalha ideológica/nova cultura*. Como já vimos, predominou no debate cultural a figura da *batalha ideológica*, entendida como necessária na fase de transição ao socialismo e voltada a combater a “ideologia burguesa”. Mas esta concepção contingente da cultura dividiu espaço – e, em geral, esteve mesclada – com noções mais transcendentais, direcionadas à conformação de uma cultura que correspondesse à sociedade socialista. Presentes nos diferentes projetos do século XX que se propuseram a “fazer a revolução”, essas tensões se acirraram diante do caminho escolhido pela UP, que deixava em aberto quando e como se daria a passagem definitiva para o novo regime.

O cotejamento das diferentes fontes examinadas neste terceiro capítulo da tese nos permitiu identificar os principais temas em torno dos quais se desenrolou o debate intelectual sobre a cultura no Chile da UP (Apêndice 6). A fim de situar os músicos da NCCh, observando os diferentes posicionamentos no interior do movimento acerca da “questão cultural” e até que ponto eles dialogaram com a problemática levantada por outros artistas e escritores, enfocaremos a seguir seus discursos na imprensa e sua produção musical desenvolvida no contexto estudado.<sup>501</sup>

<sup>499</sup> MATTELART, A., dez. 1971, p. 52.

<sup>500</sup> BOWEN SILVA, 2006, p. 34. Grifos do autor.

<sup>501</sup> Cabe esclarecer que não organizamos o capítulo de acordo com a divisão apresentada no Apêndice 6, mas os diferentes tópicos ali relacionados foram contemplados.



## CAPÍTULO 4 “EL COMPROMISO HECHO CANCIÓN”: OS TEMAS DO DEBATE CULTURAL NA NOVA CANÇÃO CHILENA

### 4.1 Nova Canção Chilena e engajamento

A música popular experimentou nos anos 1960 um intenso processo de renovação, despertando o interesse das camadas médias intelectualizadas, que passaram a projetar ali suas demandas culturais e ideológicas.<sup>502</sup> Em uma edição de 1967, o jornal *El Siglo* registrava que

Não só o relato [é] a expressão de um protesto intelectual. Apareceram os que cantando se comprometem e lutam. [...] O canto como o resto das expressões artísticas participa das inquietudes de toda a sociedade e[,] como é lógico[,] é representativo de uma ou outra classe social.<sup>503</sup>

Ganhou forma, assim, a figura do músico popular engajado, que, convertido em intelectual, buscou tomar parte nas “questões globais sobre a verdade, o juízo e o gosto da época”<sup>504</sup>, com vistas a contribuir para o crescimento das condições subjetivas que levariam à revolução em um momento no qual “o pertencimento à esquerda se converteu em elemento crucial de legitimidade da prática intelectual”<sup>505</sup>.

No caso da Nova Canção Chilena, o engajamento dos músicos é um elemento decisivo na definição do movimento enquanto tal. Polemizando com a tese defendida por Tamar Dubuc<sup>506</sup> e outros autores que definem a NCCh como um gênero ou um estilo musical, a musicóloga Laura Jordán destaca a dificuldade de se identificarem em seu interior “características sonoras típicas”<sup>507</sup>. Já em 1986, o músico e historiador Stefano Gavagnin atentava para o mesmo fato, defendendo que a heterogeneidade da NCCh tornava-a um

---

<sup>502</sup> Sobre o assunto, ver: NAPOLITANO, Marcos. A canção engajada no Brasil e no Chile: uma perspectiva comparada. *Caderno de Filosofia e Ciências Humanas*, Belo Horizonte, v. 14, p. 17-23, 2000; NAPOLITANO, 2001, p. 103-124.

<sup>503</sup> GARCÉS, Marcel. La canción protesta: Una expresión musical de la lucha de clases. *El Siglo*, Santiago, 29 out. 1967. p. 18. Conforme argumenta a historiadora Jan Fairley (1977, p. 7-8), o envolvimento dos músicos populares com a problemática do compromisso social do artista se explicitou pela primeira vez no Chile no Primeiro Congresso Nacional de Poetas e Cantores Populares, organizado pelo PC em 1954.

<sup>504</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2010. p. 16.

<sup>505</sup> GILMAN, 2003, p. 58.

<sup>506</sup> DUBUC, Tamar. *Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artefact: Reconsiderations on Nueva Cancion Chilena (New Chilean Song) as Practiced by Victor Jara*. 2008. Tese (Mestrado em Musicologia) – Faculty of Arts, University of Ottawa, Ottawa.

<sup>507</sup> JORDÁN GONZÁLEZ, Laura. The Chilean New Song’s *cueca larga*. In: VILA, Pablo (Ed.). *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lanhan: Lexington Books, 2014. p. 72.

movimento não definível pelo plano musical, e sim por fatores de natureza histórica.<sup>508</sup> Por sua vez, a cientista política J. Patrice McSherry fala em “movimento” no sentido de “uma descentralizada mobilização de artistas, sem liderança formal ou sede, mas livremente unidos em um reconhecível e comum esforço cultural e causa política”<sup>509</sup> e os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* argumentam não se tratar de um gênero, mas de um movimento em que a tomada de posição política atravessa o projeto estético:

Diferentemente da maioria dos gêneros da música popular latino-americana, surgidos de uma longa prática anônima e marginal, a Nova Canção Chilena surgia de uma prática cultural, de autor conhecido, que no lapso de seis anos (1963-1969) era batizada como tal e devia articular seu próprio sistema de produção. Este fato permite entender a Nova Canção não como um gênero, senão como um movimento, quer dizer, como o desenvolvimento e propagação de uma tendência inovadora de caráter estético. Neste caso, se trata do desenvolvimento e propagação de uma forma inovadora de fazer canção, que avança de mãos dadas com tendências sociais e políticas também inovadoras ou progressistas.<sup>510</sup>

Do mesmo modo que o segundo grupo de autores citados, entendemos que a caracterização da NCCh como movimento se relaciona menos a particularidades presentes no repertório cultivado por seus expoentes do que a questões de natureza extra-musical. Lançando mão de conceitos que vêm sendo trabalhados pela História de Intelectuais, podemos dizer que a NCCh se desenvolve a partir de um grupo de artistas reunidos em torno de uma sensibilidade ideológica comum e conectados por uma rede de sociabilidade conformada por espaços e projetos compartilhados.<sup>511</sup> Neste “pequeno mundo estreito”<sup>512</sup>, ocuparam um papel central uma série de instituições, eventos e atividades que procuramos sintetizar no Apêndice 7, com vistas a ressaltar os vínculos que foram sendo construídos pelos músicos no decorrer de suas trajetórias.

A identificação desses laços levou muitos autores a afirmarem que o movimento existia como tal desde meados dos anos 1960, tendo sido simplesmente “batizado” no I Festival da Nova Canção Chilena, em 1969. Mas esta hipótese não se sustenta se consultamos

<sup>508</sup> GAVAGNIN, Stefano. *Canto a lo chileno*. Il linguaggio musicale dei gruppi della Nueva Canción Chilena. 1986, Tese – Università di Venezia, Veneza. p. 59-60.

<sup>509</sup> McSHERRY, 2015, p. 11.

<sup>510</sup> GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 371.

<sup>511</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 248-254.

<sup>512</sup> SIRINELLI, 2003, p. 248.

o programa do festival e a imprensa do período<sup>513</sup>, que indicam que até 1970 não houve uma conexão direta entre o termo e o grupo de músicos acima referido.<sup>514</sup> A nosso ver, esta associação se processou durante a campanha eleitoral e o governo de Allende, quando eles ficaram identificados como “arte oficial”, ainda que não fossem funcionários do Estado (como vimos no item 1.3).

Naquele contexto, buscou-se definir o movimento a partir das características observadas na conduta e no repertório do grupo de músicos em questão, tendo como eixo seu compromisso político (com a esquerda), social (com os trabalhadores) e cultural (com o folclore chileno e latino-americano). Isso pode ser observado em duas publicações que vieram à luz em 1972: o livro *La Nueva Canción Chilena*, escrito pelo jornalista Fernando Barraza e lançado pela Quimantú como parte da coleção “Nosotros los chilenos”; e o disco *La Nueva Canción Chilena*, obra coletiva produzida pela DICAP.

O livro de Barraza define a NCCh em oposição à música comercial, identificando como suas principais características o uso de ritmos e instrumentos folclóricos e o questionamento crítico da sociedade realizado nas letras.<sup>515</sup> O autor esclarece que “A Nova Canção Chilena não necessariamente se dedica a protestar. Pode, sutilmente, ironizar a respeito de determinadas modas ou personagens [...] [ou] aplaudir uma iniciativa de mudança [...] Também é possível que traduza um estado de ânimo”<sup>516</sup>. Apesar de reconhecer que o termo era impreciso, Barraza afirma tratar-se de um movimento musical e se dedica a

---

<sup>513</sup> Uma exceção significativa é o jornal comunista *El Siglo*, que desde 1967 vinha dando destaque ao que ele denominou “Canción Protesta” e, após o festival de 1969, “Nueva Canción Chilena”, às vezes sugerindo tratar-se de um movimento (ver por exemplo: CHAMORRO DÍAZ, Jaime. Cuando el canto se pone rebelde. *El Siglo*, Santiago, 8 jun. 1969, p. 14). Podemos perceber em tais matérias a busca por incentivar a proliferação de canções afinadas com a ideologia partidária, dando ênfase a determinada parte do repertório dos músicos (canções de temática social e política) e ao seu discurso engajado, os quais são tomados como elementos definidores de sua proposta artística. A partir de 1969, quando o significado do termo “Nova Canção Chilena” esteve em disputa, os veículos ligados ao PC vincularam-no àquelas características. Nesse sentido, mais do que constatar a existência de um movimento musical, contribuíram para criá-lo.

<sup>514</sup> Desenvolvemos este argumento em SCHMIEDECKE, Natália. Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena e a invenção de um movimento musical. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, n. 28, p. 23-37, jan./jun. 2014.

<sup>515</sup> BARRAZA, 1972, p. 9-10; 30-31.

<sup>516</sup> BARRAZA, 1972, p. 31-32.

reconstituir sua história, listar seus integrantes e apontar possíveis caminhos a serem explorados por eles.<sup>517</sup>

O LP *La Nueva Canción Chilena* também destaca o compromisso dos músicos e os associa de forma mais direta com a ideologia de esquerda, conforme podemos perceber nas *liner notes* escritas por Juan Carvajal:

A Nova Canção Chilena constitui a expressão da influência Ideológica e Política dos setores progressistas da música popular. [...] A Nova Canção Chilena, como movimento musical, nasce vinculada às expressões folclóricas e é sua tarefa primordial a reabilitação dos valores autóctones da cultura latino-americana, colocando seus conteúdos a serviço da luta popular.<sup>518</sup>

Os compositores e intérpretes abrangidos no disco são Violeta Parra, Víctor Jara, Ángel Parra, Quilapayún, Tiempo Nuevo, Isabel Parra, Inti-Illimani e Luis Advis. As canções selecionadas são representativas dos seguintes elementos: crítica social e política, valorização do folclore, ideal de unidade latino-americana, apoio à UP e diversidade estética.

Assim, no início dos anos 1970 os meios de comunicação registraram a percepção de que um movimento musical havia se conformado e possuía determinados integrantes e características, que variavam de análise para análise, mas invariavelmente enfatizavam seu compromisso.

É importante salientar que o engajamento dos músicos da NCCh nem sempre se refletiu em suas produções artísticas, mas houve uma busca permanente por estabelecer esta vinculação no plano discursivo. Um caso que chama atenção é o de Tito Fernández, cujo repertório incluía desde canções de crítica social até valsas e boleros românticos, mas não passava por temas explicitamente políticos. A despeito disso, podemos encontrar em suas entrevistas declarações tais como “o artista deve estar comprometido com a realidade. O importante agora é cantar à batalha da produção e às medidas do governo”<sup>519</sup>.

<sup>517</sup> No “Breve diccionario de autores y interpretes” elaborado por Barraza (1972) constam os nomes de: Luis Advis, Rolando Alarcón, Kiko Álvarez, Amerindios, Aparcoa, Blops, Charo Core, Duo Coirón, Homero Caro, Curacas, Martín Domínguez, Tito Fernández, Payo Grondona, Inti-Illimani, Los Jaivas, Víctor Jara, Patricio Manns, Sergio Ortega, Ángel Parra, Nano Parra, Isabel Parra, Hector Pavez, Quelentaro, Quilapayún, Richard Rojas e Grupo Lonqui, Tiempo Nuevo, Fernando Ugarte e Silvia Urbina.

<sup>518</sup> CARVAJAL, Juan. [*Liner notes*]. In: OBRA COLETIVA. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: DICAP, 1972. LP, contracapa.

<sup>519</sup> MÁS DISCOS para el 18. *Onda*, Santiago, n. 1, 17 set. 1971. Não paginado.

Esta associação, promovida pelos próprios músicos, entre NCCh e engajamento aparece evidenciada na imprensa. Em uma entrevista concedida a *El Musiquero*, Rolando Alarcón expressou: “Sou um artista comprometido com o meio no qual vivo e uso minhas canções para me comunicar com o povo. Me considero um expoente da Nova Canção Chilena porque meu canto está a serviço das necessidades diárias”<sup>520</sup>. Na mesma linha, Víctor Jara explicou para *El Siglo* que “a nova canção chilena está comprometida com as histórias, os combates, a vida dos trabalhadores e da juventude [...] e com todos os povos que lutam por ser donos de seus destinos”<sup>521</sup>. Daí que “Os textos de minhas canções são o reflexo de minha posição frente a esta realidade injusta e miserável. [...] O povo precisa que o artista lhe apresente o espelho da vida tal qual é. A Nova Canção Chilena é a nova vida que o homem chileno e latino-americano anseia”<sup>522</sup>. Uma tal função conscientizadora também foi reivindicada por Hugo Arévalo, para quem o papel do “cantor folclórico” no contexto da UP “deve ser não só se limitar a cantar, mas também explicar, conversar com as pessoas, esclarecer conceitos e dar a conhecer a verdade do nosso processo político”.<sup>523</sup> Quanto a este último ponto, Isabel Parra afirmou que: “Nos interessa ir refletindo o processo. Ir cantando o que acontece, denunciando e aplaudindo sempre com a esperança de atingir a meta”<sup>524</sup>.

As declarações acima deixam antever a intenção de “contribuir com a formação de uma consciência distinta”<sup>525</sup> e, ao mesmo tempo, combater “com a arma transitória que é a arte”<sup>526</sup>, transformando a canção em “uma barricada para atacar e nos defender”<sup>527</sup>. Aqui estamos novamente diante do *par batalha ideológica/nova cultura* – o que foi percebido na própria época pelos músicos que participaram do VII Congresso da *Jota*. De acordo com a revista *Ramona*,

<sup>520</sup> ROLANDO ALARCÓN EN LA huella de los poetas. *El Musiquero*, Santiago, n. 146, ago. 1971. p. 13.

<sup>521</sup> MANSILLA, Luis A. Víctor Jara: el combate de la guitarra. *Revista El Siglo*, Santiago, 26 ago. 1973. p. 2.

<sup>522</sup> SEPÚLVEDA, Ramiro. El canto libre de Víctor Jara. *El Siglo*, Santiago, 7 jun. 1970. p. 13.

<sup>523</sup> GARCÍA, Ricardo. Charo Cofre em Paris. *Ramona*, Santiago, n. 53, 31 out. 1972. p. 56.

<sup>524</sup> AGUILERA, Pablo. Las peñas folklóricas: ¿negocio o difusión? *Onda*, Santiago, n. 27, 15 set. 1972. p. 26.

<sup>525</sup> YAÑEZ, Eduardo. A cantar todos. *Ramona*, Santiago, n. 80, 8 maio 1973. p. 41.

<sup>526</sup> ORTEGA, Sergio. [Liner notes] In: QUILAPAYÚN. *Quilapayún 3*. Santiago: EMI Odeon, 1969. LP, contracapa.

<sup>527</sup> PARRA, Ángel apud MULARSKI, 2014, p. 102.

Eles, igual a outros trabalhadores da arte do país, estão empenhados em buscar uma definição de cultura e arte comprometida. Todos estiveram de acordo que a criação artística não deve ser sempre contingente. Junto com a canção para o momento é necessário criar a base para o desenvolvimento da nova cultura.<sup>528</sup>

Na busca por atingir esses objetivos, diferentes visões sobre cultura e engajamento vieram à tona, conforme veremos nos próximos itens.

#### **4.2 A canção panfletária: um aporte ao *processo*?**

Desde a realização, em Cuba, do Encuentro de la Canción Protesta (1967)<sup>529</sup>, a imprensa chilena passou a debater com frequência as características e validade da chamada “canção de protesto”, que vinha ganhando terreno no país.<sup>530</sup> Com o I Festival da Nova Canção Chilena (1969), a polêmica se acirrou, como podemos perceber comparando as coberturas do evento feitas por *El Musiquero* e *El Siglo*: enquanto a revista argumentava que a música não deveria ser usada para difundir mensagens políticas, o jornal exaltava o uso da canção como “arma”.<sup>531</sup> Após a vitória de Allende, o debate ganhou novos contornos e passou a se centrar em uma suposta crise da NCCh – a qual, na opinião de muitos, decorria da desorientação causada pela chegada da esquerda ao poder. Para tais críticos, a questão de fundo seria a transformação da “canção-denúncia” em “canção governista”, com a perda do potencial questionador e da “qualidade estética” que caracterizariam as obras produzidas no período anterior.

Ao invés de reiterar ou refutar esta constatação, interessa-nos observar as diferentes formas assumidas pelas canções de apoio ao *processo* e as respostas que elas suscitaram no interior da NCCh. Seguindo a terminologia proposta pelo historiador Claudio Rolle, dividimos esse repertório em dois grupos principais: “canções de construção do Chile novo” e

<sup>528</sup> SE UNEN para trabajar los capos del folklore. *Ramona*, Santiago, n. 37, 11 jul. 1972. p. 41. Esta matéria cita como músicos participantes do congresso Isabel Parra, Víctor Jara, Patricio Castillo, Osvaldo Rodríguez e Inti-Illimani, entre outros.

<sup>529</sup> Ver Apêndice 7.

<sup>530</sup> VERDAD y engaño en la canción protesta. *El Siglo*, Santiago, 12 nov. 1967. p. 17.

<sup>531</sup> Ver: ARANTES, 2009, p. 77-78; CHAMORRO DÍAZ, Jaime. Censura y definición de la nueva canción chilena. *El Siglo*, Santiago, 20 jul. 1969. p. 3.

“canções contingentes”.<sup>532</sup> As “canções de construção do Chile novo” visavam ampliar a base de apoio à UP e contribuir para que suas metas fossem conhecidas pela população e atingidas. Daí seu tom otimista e convocatório, pois, como explicou Ángel Parra, “agora é necessário incorporar-se ao trabalho, e este trabalho tem que ser positivo [...] Tampouco se trata de criar canções dirigidas, mas sim construtivas”<sup>533</sup>. Algumas destas composições expressavam explicitamente sua adesão ao governo, enquanto outras remetiam a ele de maneira indireta.

No primeiro caso, destacam-se os discos temáticos dedicados a divulgar o programa da coalizão e celebrar suas realizações – caso do EP *Venceremos* (com quatro canções compostas por diferentes músicos para a campanha eleitoral de Allende em 1970) e dos LPs *Canto al programa* (com composições de Sergio Ortega, Luis Advis e Julio Rojas interpretadas pelo conjunto Inti-Illimani; 1970), *40 medidas cantadas* (interpretado pelo Grupo Lonqui; 1971), *Se cumple un año ¡¡¡y se cumple!!!* (obra coletiva editada pelo MAPU; 1971) e *Chile Pueblo* (obra coletiva editada pela IRT; 1972).

Também incluem-se nessa primeira categoria as canções “avulsas” que se referem ao governo de forma elogiosa e insistem na responsabilidade coletiva para levar o *proceso* adiante, chamando os trabalhadores e a juventude a se integrarem na “batalha da produção” e nos trabalhos voluntários; homenageando aqueles que estariam fazendo sua parte; e apelando à unidade da esquerda. São exemplos: “Marcha de la producción” (1971), de Sergio Ortega e Quilapayún; “Las B.R.P.” (1972), “Vamos subiendo la cuesta” (1972) e “Los textiles” (1973), de Ángel Parra; “Nadie trancará el paso”, “Elevar la producción es también revolución”, “No meteremos las manos, quizás los piés” (1971) e “Canción de amor al proceso” (1972) de Payo Grondona; “Marcha de los estudiantes” (1971), “Primer de mayo en la plaza del pueblo” (1972) e “Canto al trabajo voluntario” (1973), de Osvaldo *Gitano* Rodríguez; “Muchachas del telar” (1971), “Marcha de los pobladores” (1972) e “Marcha de los trabajadores de la construcción” (1973), de Víctor Jara; “Póngale el hombro m’hijito” (1971), de Isabel Parra; “Compañero Presidente” (1971), de Rolando Alarcón; “La victoria de Allende” e “Son de la loma” (1973), do conjunto Aparcoa; “Hemos dicho basta”, “No nos moverán”, “Dispersos”, “Solo el comienzo”, “Será pa’ mejor” (1970), “Elevar la producción”, “Lo lograremos”, “No

<sup>532</sup> ROLLE, Claudio. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende. CONGRESSO DA IASPM-AL, III, 2000, Bogotá. *Anais...* Bogotá: IASPM, 2005. Disponível em: <[https://www.musicadechile.com/home/articulos/La\\_NCCH\\_el\\_proyecto\\_cultural\\_popular\\_y\\_la\\_campana\\_presidencial\\_y\\_gobierno\\_de\\_Allende.pdf](https://www.musicadechile.com/home/articulos/La_NCCH_el_proyecto_cultural_popular_y_la_campana_presidencial_y_gobierno_de_Allende.pdf)>. Acesso em: 29 mar. 2017. p. 1-13.

<sup>533</sup> ÁNGEL PARRA. *El Musiquero*, Santiago, n. 131, jan. 1971. p. 3.

es en vano”, “Contra viento y temporal” e “Canta conmigo” (1971), do conjunto Tiempo Nuevo; “Palabra de campesino” e “No me vengai com chamullos” (1971), do conjunto Huamarí; “Mes de volantines”, “Blanco, rojo y azul” (1970) e “La producción”, do Amerindios.

Por fim, ainda que numericamente inferiores, é importante mencionar as canções dirigidas a grupos sociais pouco identificados com a esquerda política, como as mulheres de classe média-alta (“La compañera rescatable”, Isabel Parra, 1971) e os democrata-cristãos (“Ni chicha ni limoná”, Víctor Jara, 1970), buscando conquistar seu apoio.

Mas o público-alvo principal das “canções de construção do Chile novo” eram os setores populares – especialmente os camponeses, operários e mineradores –, como demonstra o LP *Chile pueblo*, lançado em 1972 para comemorar o segundo ano de governo da UP. O disco se divide em 8 eixos temáticos, cada qual abrangendo um relato e uma canção: “Chile Pueblo”, “Chile Cobre”, “Chile Carbón”, “Chile Mar”, “Chile Textil”, “Chile Tierra” e “Chile América”. As canções correspondentes a cada tema são, respectivamente: “Cuando amanece el día” (Ángel Parra), “Nuestro cobre” (Eduardo Yáñez / interpretação de Quilapayún), “En Lota la noche es brava” (Patricio Manns), “Obreras del telar” (Víctor Jara), “Chacarero” (Nano Acevedo / interpretação de Quilmay) e “Ni pocos, ni muchos” (Amerindios), além da faixa independente “Venceremos” (Claudio Iturra/Sergio Ortega / interpretação de Inti-Illimani), canção que era uma espécie de hino da UP desde a campanha eleitoral de 1970. Dirigido por Julio Numhauser, *Chile Pueblo* possui um tom oficialista, que se explicita ao exaltar a política de nacionalizações levada a cabo pelo governo e associá-la aos interesses nacionais e populares. Aqui a noção de “povo” está diretamente ligada aos trabalhadores, apontados como principais responsáveis por promoverem, por meio de seu ofício, as mudanças almejadas.

Essas concepções já estavam presentes no LP *Canto al programa*, lançado logo após a vitória eleitoral de Allende. A ilustração que compõe sua contracapa apresenta as cabeças de três homens dispostas lado a lado e sustentadas por uma engrenagem (Imagem 17)<sup>534</sup>. Conforme a análise realizada por Carine Dalmás, cada um desses personagens simbolizava uma área da economia do país: agricultura, mineração e indústria, aludindo ao Chile como

---

<sup>534</sup> LARREA, 2008, p. 52.



uma engrenagem dirigida pelos trabalhadores, que seriam os agentes responsáveis pela prosperidade do país, sugerida pela imagem do trigo.<sup>535</sup>



IMAGEM 17

Toda a construção do disco pretende transmitir a ideia de que a chegada da UP à presidência representaria um poder conquistado pelo “povo” e para ele, como exemplifica a letra da “Canción del poder popular” (Julio Rojas/Luis Advis): “Con la Unidad Popular / ahora somos gobierno. / Porque esta vez no se trata / de cambiar un presidente, / será el pueblo quien construya / un Chile bien diferente”<sup>536</sup>. A confiança no apoio popular e no “porvir socialista” é reforçada na marcha “Venceremos” – que, assim como em *Chile Pueblo*, figura como canção final do LP:

[...] / *Venceremos, venceremos, / mil cadenas habrá que romper, / venceremos, venceremos, / la miseria sabremos vencer. / Campesinos, soldados, mineros, / la mujer de la patria también, / estudiantes, empleados y obreros, / cumpliremos con nuestro deber. / Sembraremos las tierras de gloria, / socialista será el porvenir, / todos juntos haremos la historia, / a cumplir, a cumplir, a cumplir.*

As canções que remetem ao governo de forma indireta também têm como marca um tom otimista em relação ao presente, concebido como momento de realização dos objetivos individuais e coletivos. Sem fazer menção a políticas, pessoas ou episódios específicos, elas

<sup>535</sup> DALMÁS, 2006, p. 138.

<sup>536</sup> Destacamos em itálico os refrões das canções citadas a partir daqui.

realizam comparações com o passado, expressam alegria e vontade de viver e/ou fazem alusão ao amor, à liberdade, ao “homem novo” e à “vida nova”. Os trechos de letras a seguir são representativos desse tipo de enfoque:

Cuando amanece el día digo: / qué suerte tengo de ser testigo, / como se acaba con la noche oscura / que díó a mi tierra dolor y amargura. / *Y ahí veo al hombre / que se levanta, crece y se agiganta.* / Cuando amanece el día siento / que tu cariño crece con el tempo / y ha de entregarme una mano en el pelo / y ha de entregarme dolor y consuelo. / [...] (“Cuando amanece el día”, Ángel Parra, 1971)

*Ven, ven, conmigo ven, / ven, ven, conmigo ven. / Vamos por ancho camino, / nacerá un nuevo destino, ven.* / Ven, ven, conmigo ven, / ven, ven, conmigo ven / al corazón de la tierra / germinaremos con ella, ven. / El odio quedo atrás / no vuelvas nunca, / sigue hacia el mar / tu canto es río, sol y viento / pájaro que anuncia la paz. / [...] (“Vamos por ancho caminho”, Víctor Jara, 1971)

[...] *Ha llegado aquel famoso tiempo de vivir* / Una larga historia que la tierra recorrió / mares, montes, bosques, ríos llenos de fervor / cubrieron al hombre que tan solo esperó / ese tiempo justo que nunca le llegó. / Hoy te espera el aire, amor, da muerte, amor / a esa historia triste, que al hombre postergó / ahogandolo en sus brazos contra su corazón / vida, dale muerte. / Amor, da muerte, amor. / [...] (“Ha llegado aquel famoso tiempo de vivir”, Osvaldo Gitano Rodríguez, 1972)

Las horas tristes, que mataban mi alegría, / hoy tienen música de risa y de colores, / porque se acerca el despertar de un nuevo día / ya nuestros hijos vivirán tiempos mejores. / [...] qué bonito es amar cuando se tiene / una razón para luchar, una razón para vivir / y la certeza de creer en ti. / [...] / hoy somos libres a vivir nuestro milagro. (“Las horas tristes”, Tito Fernández, 1973)

Outros exemplos são: “Abre la ventana” (1971), “Venían del desierto” (1972) e “El encuentro” (1972), de Víctor Jara; “Cueca de la libertad” (1971), de Cirilo Vila, interpretada pelo Quilapayún; “Doña lucha por la vida” (1970), “La Nelly y el Nelson” e “Día sábado en la noche” (1971), de Payo Grondona; “La hormiga vecina” (1972), de Isabel Parra; “Con estas manos” (1970), de Tiempo Nuevo; “A pie caminho” (1973), de Amerindios; “Las vegas gringas” (1970), “Cantor de caminos” (1971) e “Yo soy uno de aquellos” (1973), de Tito Fernández; além de diversas faixas que compõem os LPs *Canciones de patria nueva* (Ángel Parra, 1971) e *El alma de mi pueblo* (Rolando Alarcón, 1972).

As “canções contingentes”, por sua vez, adotaram um enfoque bastante diferente. Conforme explica Rolle, elas se concentravam em

[...] denunciar os inimigos políticos do governo popular. Predomina nessas composições o tom irônico, a caricatura e a burla assim como seu estrito caráter contingente pois são compostas com o propósito de comentar e denunciar ações e comportamentos precisos da oposição.<sup>537</sup>

Algumas composições dos anos 1960 podem ser consideradas antecedentes das “canções contingentes” compostas durante a UP. São elas: “La carta” (1962/63), de Violeta Parra; várias faixas dos LPs *Las cuecas de Ángel Parra e Fernando Alegria* (1967) e *Canciones funcionales* (1969), de Ángel Parra; e “Preguntas por Puerto Montt” (1969), de Víctor Jara. “La carta” (ou “Los hambrientos piden pan”) foi motivada pela detenção de Roberto Parra – irmão de Violeta – durante a repressão policial dispensada em 1962 contra a *población* José María Caro, cujos moradores estavam apoiando uma paralisação convocada pela CUT. Defendendo os manifestantes, a canção denuncia o autoritarismo do então presidente, Jorge Alessandri, referenciado de maneira indireta (“que ‘El León’ es un sanguinario / en toda generación, sí”<sup>538</sup>). Já em “Preguntas de Puerto Montt”, que aborda a violência empregada pela polícia para reprimir uma ocupação de terreno realizada em 1969 na cidade homônima, a acusação é feita de maneira direta por Víctor Jara ao então Ministro do Interior: “¡Ay!, qué ser más infeliz / el que mandó disparar / sabiendo como evitar / una matanza tan vil. / [...] / Usted debe responder, / señor Pérez Zujovic, / por qué al pueblo indefenso / contestaron con fusil”.

Se nessas duas composições já estava presente o caráter contingente e acusador que marcaria as canções dos anos seguintes, os discos de Ángel Parra adicionaram um outro elemento fundamental: o tom debochado, presente tanto nas letras quanto nos ritmos escolhidos para criticar a elite chilena. Enquanto “El tuerca”, do LP de 1969, utilizava o ritmo de *go-go* visando evidenciar a alienação dos jovens que cultuavam o estilo de vida norte-americano, “El banquerito”, do mesmo disco, indicava que a “burguesia” nacional e seu partido representante (PN) serviam aos interesses do imperialismo: “El banquero tiene diarios, / radios y televisión, / y con cariño reparte / lo que él llama información. / Si la noticia es de USA / él le da su bendición. / También el banquero tiene / a su servicio un partido, / ¿para qué decir el nombre / si es de todos conocido?”.

<sup>537</sup> ROLLE, 2000, p. 10.

<sup>538</sup> Referência ao pai de Jorge Alessandri, Arturo Alessandri, apelidado “El León de Tarapacá”. Este último governou o Chile em três períodos diferentes (dezembro de 1920 a setembro de 1924; março a outubro de 1925; e dezembro de 1932 a dezembro de 1938).

Durante o governo da UP, o Quilapayún foi o principal responsável por propagar “canções contingentes”. Em parceria com Sergio Ortega “chegamos a organizar uma verdadeira fábrica desse tipo de música, que começou a ser bastante difundida nos meios políticos da esquerda chilena”<sup>539</sup>, nas palavras de Eduardo Carrasco. A primeira delas foi “El enano maldito”<sup>540</sup>, composta logo após a eleição de 1970, quando Allende aguardava a ratificação de sua vitória pelo Congresso.<sup>541</sup> Diante desta situação, a direita atuou no sentido de tentar impedir a posse, promovendo atos massivos e propondo acordos para o Partido Democrata-Cristão.<sup>542</sup> Baseando-se em um personagem popularizado pelo periódico de esquerda *Puro Chile*<sup>543</sup>, “El enano maldito” denunciava as manobras da oposição e chamava o povo, os democrata-cristãos e a polícia (*carabineros*) a barrá-las:

El enano maldito acota / ya los pateamos en la cintura. / Habráse visto sinvergüenzura / tomar al pueblo pa' la chacota. / *Patéalo carabinero / al momio*<sup>544</sup> *chueco y cagüinero. / Patéalo carabinero / mientras más duro será mejor.* / El enano maldito acota / ya les volamos la que te dije, / a la derecha con tanto pije / los nacionales [PN] y sus patotas. / El enano maldito acota / que todo el pueblo vendrá a la lucha. / Demócrata también escucha: / si tú eres pueblo también te toca. / El enano maldito acota / yo no le creo a la vieja clueca [direita], / esa renuncia viene muy chueca, / no se la tragan ni los pelotas.

Aqui estão presentes as principais características das “canções contingentes” gravadas pelo Quilapayún: ênfase na luta de classes e na denúncia dos inimigos políticos do governo; uso de ritmos cubanos (*son*, *guaracha*) ou outros formatos de apelo massivo; interpretação debochada (linguagem, entonação); tom intimidador e ofensivo. Seguem esse modelo “La batea” (1971), “La tribuna” (1971), “Las ollitas” (1972), “Vox populi” (1971), “La merluza” (1972), “No se para la cuestión” (1972), “Cueca negra” (1973), “Onofre sí, Frei” (1973), “Frei ayúdame” (1973) e “Cueca roja” (1973). Também podemos encontrar canções similares no

<sup>539</sup> CARRASCO, 2003, p. 168.

<sup>540</sup> Ver CARRASCO, 2003, p. 170-171.

<sup>541</sup> Allende obteve 36,2% dos votos contra 34,9% de Alessandri (Partido Nacional – PN) e 27,8% de Tomic (Partido Democrata-Cristão – PDC). Como a vitória não se processou por maioria absoluta, cabia ao Congresso escolher entre o primeiro e o segundo candidatos mais votados, conforme determinava a Constituição.

<sup>542</sup> O PN propôs ao PDC que seus deputados ratificassem a vitória da segunda maioria, obtida por Alessandri. Em seguida, este renunciaria à presidência e novas eleições seriam organizadas, nas quais a direita se comprometeria a apoiar a candidatura do PDC (AGGIO, 2002, p. 110-111).

<sup>543</sup> O jornal *Puro Chile* circulou entre 1970 e 1973. O personagem “enano maldito” era um anão cabeçudo e calvo, criado por Orsus (pseudônimo de Jorge del Carmen Mateluna Muñoz) com o objetivo de atacar a direita política e apoiar a UP.

<sup>544</sup> O termo *os momio* (múmia) era bastante utilizado pela esquerda para remeter pejorativamente à elite reacionária.

repertório de Víctor Jara (“Oiga pues m’hijita”, 1971; “El desabastecimiento”, 1973), Ángel e Roberto Parra (“Cuecas de la sedición 1 y 2”, 1971).<sup>545</sup>

A maior parte delas foi gravada originalmente em discos de curta duração de formato *single* (7 polegadas, 45 RPM), os quais também foram bastante utilizados na difusão das “canções de construção do Chile novo” que exaltavam a “batalha da produção” e os trabalhos voluntários. Como explica o pesquisador José Fabián Tobar, “Ao poder armazenar uma canção por lado e devido a gozarem de uma ampla produção durante a UP, [os *singles*] se transformaram no formato ideal para armazenar a ‘canção contingente’ ou panfletária já que eram de fácil acesso e baixo custo”<sup>546</sup>. Em outros casos, as “canções contingentes” foram compostas para integrarem LPs inteiramente dedicados ao processo político – como as obras coletivas *Se cumple un año ¡¡¡y se cumple!!!* (1971), que inclui as duas “Cuecas de la sedición” de Ángel e Roberto Parra; e *No volveremos atrás* (1973), que contém todas as canções de Quilapayún e Víctor Jara acima indicadas como correspondentes a 1973.

*No volveremos atrás* foi lançado pela DICAP no contexto das eleições parlamentares de março daquele ano, que eram decisivas para garantir a continuidade da aplicação do programa de governo da UP ou, ao contrário, a deposição de Allende por vias constitucionais.<sup>547</sup> Assim, o disco pretendeu ser um aporte concreto e urgente na busca por frear a oposição, reunida na Confederação da Democracia (CODE).<sup>548</sup> Seu conteúdo se voltava a “convidar as pessoas a gerar uma visão crítica sobre seu contexto, ser parte do projeto de governo e deixar em evidência, em forma de denúncia, a sabotagem que os opositores políticos de direita tinham realizado até esse momento”<sup>549</sup>. Conforme propõe Tobar, a obra pode ser dividida em duas seções temáticas: uma abarca as cinco primeiras

<sup>545</sup> Sem adotar propriamente o formato das “canções contingentes” popularizadas pelo Quilapayún, outros músicos também compuseram canções de denúncia dos inimigos políticos do governo. São exemplos: “Mentiras sólo mentiras” (1970), do duo Amerindios; “El golpe de estado” (1970) e “El patriota” (1971), de Payo Grondona.

<sup>546</sup> TOBAR CARRASCO, 2014, p. 21.

<sup>547</sup> As eleições parlamentares de março de 1973 foram disputadas por dois grandes blocos políticos: a Unidade Popular (UP), de um lado; e a Confederación de la Democracia (CODE). Também concorreu como força independente a Unión Socialista Popular (USP). A UP abarcava os partidos que integravam o governo e a CODE, o PN, o PDC e outras forças de centro-direita. Cada uma das coalizões esperava conseguir a grande maioria dos votos para controlar o parlamento e, assim, garantir que seus interesses fossem defendidos. De acordo com Aggio, enquanto o objetivo da UP era conseguir levar a cabo seu programa de governo, parte da oposição visava freá-lo e outra parte planejava promover a deposição de Allende por vias institucionais (AGGIO, 2002, p. 142-144). O resultado final das eleições foi de 55% de votos para a CODE contra 44% para a UP e 0,3% para a USP.

<sup>548</sup> RODRÍGUEZ AEDO, 2011, p. 46.

<sup>549</sup> TOBAR CARRASCO, 2014, p. 42.

faixas do lado A e a primeira do lado B; e a outra, a última canção do lado A e as cinco últimas do lado B.<sup>550</sup> Em ambos os casos, predominam composições de Sergio Ortega e Quilapayún interpretadas pelo próprio conjunto.

A primeira seção apela à unidade da esquerda e tenta recrutar o apoio de setores sociais nos quais a UP tinha pouca representatividade, com ênfase nas mulheres, que até então ocupavam um lugar secundário nos discursos e políticas da esquerda.<sup>551</sup> O historiador Javier Rodríguez atribui tal fato à concepção do socialismo como “um paradigma excludente, ao ser eminentemente um ideal masculino” pautado no pressuposto de que “a classe trabalhadora seria quem encabeçaria a luta pela construção de uma nova sociedade”<sup>552</sup>. Nesse sentido, “o homem novo era claramente um homem” e isso se refletiu na Nova Canção Chilena, “um movimento majoritariamente constituído por homens”<sup>553</sup>, como observou o historiador Pablo Vila. De fato, à exceção de Isabel Parra<sup>554</sup>, todos os principais expoentes da NCCh eram homens e a masculinidade foi frequentemente exaltada em suas *performances*, sendo exemplar a estética visual cultivada pelo Quilapayún – com pesadas barbas, longos *ponchos* pretos e expressão facial sempre séria.

A ênfase no masculino também pode ser notada nas canções “El pueblo unido jamás será vencido” e “Venceremos”, verdadeiros “hinos” da UP interpretados em coro pelos integrantes do Quilapayún e do Inti-Illimani, ao passo que suas letras excluem a mulher da categoria “trabalhadores” e, portanto, de um papel protagônico na revolução: “Campesinos, soldados, mineros, / la mujer de la patria también, / estudiantes, empleados y obreros, / cumpliremos con nuestro deber”; e “Mujer, / con fuego y con valor, / ya estás aquí / junto al trabajador”.<sup>555</sup>

<sup>550</sup> TOBAR CARRASCO, 2014, p. 43-51.

<sup>551</sup> O tema do forte apelo exercido pela direita política e pelo discurso anti-comunista na população feminina chilena dos anos 1960/70 foi abordado pela historiadora Margaret Power no livro *Right-Wing Women in Chile, Feminine power and the struggle against Allende, 1964-1973*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2002.

<sup>552</sup> RODRÍGUEZ AEDO, 2011, p. 47.

<sup>553</sup> VILA, Pablo. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lanhan: Lexington Books, 2014. p. 5.

<sup>554</sup> Outros nomes menos conhecidos ligados ao movimento são os da cantora Charo Cofre e dos conjuntos femininos Cantamaranto, Tabaré e “Quilapayunas” (uma “versão” do Quilapayún da qual voltaremos a falar no item 4.4). Vale destacar que o primeiro deles, formado por militantes comunistas, se dirigia especificamente às mulheres, buscando inseri-las na luta social e política. Ver: RODRÍGUEZ AEDO, 2011, p. 27-29; CANTAMARANTO: SEIS voces para el folklore. *Onda*, Santiago, n. 33, 8 dez. 1972. p. 41-42.

<sup>555</sup> MULARSKI, 2014, p. 177-178.

Na busca por conquistar o voto feminino, o trabalho realizado por Sergio Ortega e Quilapayún adotou a perspectiva oposta na primeira seção temática de *No volveremos atrás*, lançando mão de diferentes estratégias para promover a identificação da mulher com o projeto da esquerda: no canto, protagonismo da voz feminina; nas letras, envolvimento das personagens com a problemática social e exaltação de valores como paciência, valentia e instinto maternal/protetor; na música, uso da balada romântica, estilo associado com aquele público. “Nuestro amor” (Sergio Ortega/Quilapayún) é um exemplo que reúne vários desses elementos. Por meio de duas linhas melódicas, uma feminina e uma masculina, simula-se um diálogo de casal no qual o homem expressa o desejo de viver o amor em um mundo desconectado da realidade: “Amor, quiero darte la ilusión / de vivir en un jardín / de dulzura y emoción, / ser feliz. / Ser para ti la eternidade / de este sueño sin final / lleno de felicidad. / Este es el mundo que tendré / con mil cosas de color / y diamantes de coral”. Em sua resposta, a mulher afirma que estas não seriam as coisas que ela almejava, mas sim apoio para enfrentar as injustiças sociais e “construir una nueva sociedad”. Assim, ela o convoca a tomar parte nas lutas reais, “a enfrentar la realidad... a vivir”. Na parte final, ele, convencido, junta sua voz à dela para cantar: “Vamos entonces a forjar / esta nueva sociedad / de trabajo y unidad. / Y nuestros hijos crecerán / en un mundo de igualdad / lleno de felicidad”.

Do mesmo modo, as canções que enfatizam a necessidade de união da esquerda se valem de variados recursos para transmitir sua mensagem. Segundo a análise realizada por Tobar, “Este es mi lugar” (Alfredo Pintor/Quilapayún) alterna os estilos de balada e *funk* em uma dinâmica “que resolve as diferenças entre os estilos justapostos, conseguindo assim que a canção seja um signo do que se quer alcançar na sociedade”<sup>556</sup>. Esse procedimento também pode ser percebido no canto, que no final da canção mescla as vozes do solista da primeira parte com as do coro da segunda, em uma justaposição que aponta para a unidade de elementos distintos, reforçando o conteúdo da letra: “con muchos nuestros amigos / que hoy no están con nosotros / busquemos ser todos uno solo, / agrupémonos. / [...] / Unidos avancemos. / Unidos venceremos. / El camino es muy largo y difícil su andar, / unidos venceremos por la nueva sociedad”.<sup>557</sup>

<sup>556</sup> TOBAR CARRASCO, 2014, p. 53.

<sup>557</sup> TOBAR CARRASCO, 2014, p.51- 60.

A segunda seção temática de *No volveremos atrás* se direciona a desacreditar os inimigos políticos da UP. Ela está composta por cinco “canções contingentes” (interpretadas por Quilapayún, Inti-Illimani e Víctor Jara) e uma canção de crítica social escrita por Violeta Parra em 1966 e musicalizada em ritmo de *sirilla* por Isabel Parra (“Al centro de la injusticia”). A propaganda eleitoral aparece explícita na maioria dessas faixas. Assim, a “Cueca negra” (Sergio Ortega/Quilapayún), que encerra o lado A do disco, utiliza o gênero musical de maior apelo nacionalista (*cueca*) para denunciar as manobras ilegais da oposição, retratando-a como anti-patriótica e contrária aos interesses populares:

Para aniquilar al pueblo / se juntaron los traidores. / Han formado un ramillete / con algunas lindas flores. / Un fascista en el medio / con dos ladrones, / tres viejujas pitucas, / cuatro crestones. / Cinco especuladores, / seis asesinos, / siete contrabandistas, / ocho cretinos. / Nueve pichicateros, / diez derechistas, / once chirimoyeros, / doce freístas. / Crímenes y atentados, / mercado negro, / con eso es que ha querido / golpear al pueblo. / Aunque se hayan juntado / se irán cortados.

Com exceção da canção interpretada por Isabel Parra, as faixas seguintes adotam uma tônica parecida e em alguns casos chegam a nomear explicitamente os líderes dos dois partidos da CODE (Onofre Jarpa do PN e Eduardo Frei do PDC) para satirizá-los e acusá-los de conspiração. O disco culmina na “Cueca roja” (Sergio Ortega/Quilapayún), que anuncia a vitória das “forças populares”:

Tablitas, tablones, / cajitas, cajones, / ya falta poquito / pa’ las elecciones. / Se juntan los nazis [referência ao PN] / con los narigones [referência aos democrata-cristãos] / y en contra del pueblo / tejen sus traiciones. / Los yanquis les prestan / billete’ a montones, / pero el pueblo en marzo / los aplastará. / Aquí baila todo el mundo / desde Arica a Magallanes. / A seguir la pelea, / dijo un pelao, / que tenemos al momio / desesperao. / Desesperao, sí, / Eduardo y Jarpa / que se vayan al cielo / tocando el arpa. / Apretando cachetes / por alcahuetes.

Em entrevista para a *Revista El Siglo*, Horacio Salinas, integrante do Inti-Illimani, afirmou que tais canções constituíam uma resposta à iniciativa da direita de gravar o disco *El DesU.P.elote*<sup>558</sup>, cujas faixas teriam “uma forte dose de insultos contra o Governo”, de modo

---

<sup>558</sup> De acordo com a jornalista Marisol García, *El Des.U.P.elote* se valeu de elementos das manifestações artísticas associadas à UP para atacar o governo. Assim, a arte gráfica da capa remetia às brigadas muralistas para mostrar um país sumido em meio ao caos, enquanto as canções utilizavam estilos identificados com a NCCh. O disco foi coordenado por Camilo Fernández e gravado por Horacio Saavedra e sua orquestra, Carlos Alegría e outros (GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en*



que “nos vimos na necessidade de fazer canções com letras muito contingentes e melodias muito pegajosas”<sup>559</sup>.

Dessarte, as duas seções temáticas de *No volveremos atrás* recorrem a estilos musicais distantes do repertório geralmente associado à NCCh, aproximando-se no plano estético de formatos mais comerciais. Como observa Rolle, que também identificou tal procedimento em diversas “canções de construção do Chile novo”, “É notável como se desenvolve uma estratégia de certa trivialização da música com o propósito de chegar a um público mais amplo”<sup>560</sup>. Esta intenção pode ser notada em uma matéria de *El Musiquero* sobre o duo Amerindios na qual os músicos afirmam que, num primeiro momento, a tentativa de expressar seu compromisso social e político “resultou refinada demais, e as primeiras canções, embora fossem poéticas, não conseguiam se comunicar com o grande público”. Mas suas constantes atividades junto aos *pobladores* “lhes abriram os olhos [...] [e eles] se deram conta de que deveriam usar elementos mais simples”. Assim, passaram a abordar mais diretamente os temas relacionados ao contexto político, utilizando “ritmos populares que prendiam com facilidade”.<sup>561</sup> Similarmente, Tito Fernández declarou para *Ramona* que suas composições consistiam em “Versos populares com uma linguagem compreensível para a grande massa do povo”<sup>562</sup>.

Mas foi o conjunto Tiempo Nuevo quem buscou levar esta concepção à prática de maneira mais evidente. Conforme indicam as *liner notes* de seu primeiro LP, lançado em 1970:

Seus integrantes decidiram cultivar a música popular americana, aquela que toca ao povo e a ele pertence: por isso encontramos em seu repertório ritmos que efetivamente gozam, em nossa América e mesmo fora dela, da ‘aceitação do público comum’ [...] como polcas, valsas, boleros e tangos. Isso, naturalmente, não significa um desprezo pelas formas puramente folclóricas de nossa tradição musical: significa uma tentativa, nova em algum sentido[,] de chegar à maior parte da população, através da música que tem maior acolhida. [...] Embora os ritmos sejam musicalmente populares, a letra das distintas composições se afasta das comumente conhecidas em peças similares. É uma letra também popular, mas em um sentido distinto do anterior: toca problemas que concernem às grandes

---

Chile. Santiago: Ediciones B, 2013. p. 159-161). Sobre o assunto, ver também: POR GRABAR un “L.P.” antipueblo: ¿Cuántos millones habrán recibido Camilo Fernández y sus socios Juan Carlos Gil y Carlos Alegría?. *El Siglo*, Santiago, 11 jan. 1973. p. 13.

<sup>559</sup> ¿CANCIONES, Onofre? ¿por supuesto, Sifrei! *Revista El Siglo*, Santiago, 25 mar. 1973. p. 6.

<sup>560</sup> ROLLE, 2000, p. 10.

<sup>561</sup> AMERINDIOS: EL valor de una nueva experiencia. *El Musiquero*, Santiago, n. 132, 1971. p. 60-61.

<sup>562</sup> POLITZER, Patricia. La historia secreta de El Temucano. *Ramona*, Santiago, n. 7, 10 dez. 1971. p. 9.

maiorias de nosso continente com um sentido rebelde mas não tremendista, didático e não paternalista. [...] Duplamente populares, por seu ritmo e seu conteúdo, os temas contidos nesta gravação [...] podem contribuir positivamente para formar uma consciência crítica geral, a favorecer a definitiva libertação da América.<sup>563</sup>

Assim, a proposta do conjunto era massificar a ideologia revolucionária por meio da utilização de ritmos “populares” e letras diretas e convocatórias, focadas em temáticas sociais e políticas. Trata-se de um repertório bastante heterogêneo em termos sonoros, sendo possível encontrar em um mesmo disco – neste caso, o segundo LP, também de 1970 – canções em forma de balada, valsa peruana, polca, *go-go*, *guaracha*, *blues*, bolero-mambo e bossa nova.

A canção panfletária e os diferentes recursos empregados visando amplificar seu impacto foram criticados não apenas pela oposição política, mas também no meio cultural de esquerda. Para a folclorista Raquel Barros, seria legítimo usar a canção para “entregar uma mensagem social”, mas somente na medida em que não se caísse no panfleto, pois isso acabaria por gerar o repúdio dos ouvintes.<sup>564</sup> Na opinião de Valericio Leppe, integrante do Dúo Coirón, “a tal canção comprometida, neste momento, não o é muito, está se desvirtuando e se comercializando”, além de não chegar “à grande massa”<sup>565</sup>. O radialista Ricardo García atribuía essa falta de eficácia ao “baixo nível” das composições e chamava a NCCh a

Reconhecer que nem tudo o que se faz é de qualidade. Que nem tudo deve ser aplaudido e elogiado pelo único fato de ser ‘comprometido’ com o processo de mudanças. É preciso que muitos de nossos compositores reconheçam [...] Que não se podem fazer belos poemas com uma música detestável, ou que não se pode fazer uma boa música para agregar-lhe péssimos versos. A canção deve responder a um equilíbrio lógico que muitas vezes é esquecido. Não basta mencionar a palavra ‘REVOLUÇÃO’ para que essa canção seja revolucionária.<sup>566</sup>

Na mesma linha, o compositor Luis Advis apontou como “pior defeito” da NCCh “a aceitação incondicional e global de todas as manifestações apesar de que algumas delas sejam precárias e de pouco valor artístico”. A seu ver, “Não basta pegar um violão e falar da classe operária e contra o imperialismo. Para que esse conteúdo tenha real valor deve possuir a mais

<sup>563</sup> IÑIGO MADRIGAL, Luis. In: TIEMPO NUEVO. *Conjunto de Música Popular Tiempnuevo de Valparaíso*. Santiago: Peña de los Parra, 1970. LP, contracapa.

<sup>564</sup> BARRAZA, Fernando. Nueva Canción: personaje sin carnet. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 5, abr. 1973. p. 5.

<sup>565</sup> EL NUEVO folklore va por mal camino. *Ramona*, Santiago, n. 25, 18 abr. 1972. p. 36.

<sup>566</sup> GARCÍA, Ricardo. La Nueva Canción Chilena perdió el ritmo. *Ramona*, Santiago, n. 18, 29 fev. 1972. p. 13.

exigente categoria formal”. Referindo-se ao Quilapayún, o compositor expressou que “pessoalmente não me agrada certa orientação panfletária que adquiriram, embora ela possa ser necessária para a luta contingente”.<sup>567</sup>

Este último argumento foi bastante utilizado pelos que defendiam a canção panfletária. De acordo com Ángel Parra, no contexto do Paro de Octubre

Era necessário que nós, os que compomos, os que temos certa rapidez para captar os fatos e levá-los a uma canção, tínhamos que fazer esse panfleto-canção nesse precioso momento. Não se deve exigir muita validade artística a essas criações, mas me parece que é importante ver 300 pessoas cantando uma canção contingente enquanto descarregam um vagão de açúcar.<sup>568</sup>

Os integrantes do conjunto Inti-Illimani entendiam que parte dessas composições era, ao contrário, contraprodutiva para os objetivos políticos. Em uma entrevista de 1972, eles alertaram que “Um panfleto cantado (e mal cantado) não ajuda em nada, mas antes prejudica, dando argumentos à reação para atacar os artistas revolucionários”<sup>569</sup>. No ano seguinte, redigiram um texto para *LQR* intitulado “¿Terrorismo musical?”, no qual questionavam os rumos que a NCCCh estava tomando ao incorrer no “fácil ou simplesmente grosseiro” para desencadear uma “campanha do terror” semelhante àquela utilizada pelos veículos de propaganda da oposição. Conforme suas próprias palavras, “Nunca foi uma arma dos revolucionários o terrorismo e aqui estamos vendo atentados musicais que encontram fácil resposta no inimigo”. Ressaltando que “o mau gosto não é próprio do povo, foi imposto nos meios de comunicação pela burguesia”, argumentavam que a força da NCCCh residiria em obras tais como a cantata popular *Santa María de Iquique* (estreada pelo Quilapayún em 1970) e as canções “Por qué los pobres no tienen” (Violeta Parra), “Plegaria a un labrador” (Víctor Jara) e “La muralla” (Quilapayún), as quais estariam em uma “altura” estética que a direita jamais alcançaria, ao passo que “no terreno do vulgar eles estão em casa”.

Assim, não caberia aos músicos de esquerda promover canções “terroristas” e nem cair “no pior dos paternalismos”, que seria “rebaixar a arte para as massas” – concepção que já estaria “largamente superada”.<sup>570</sup> É interessante observar que, pouco após a publicação deste

<sup>567</sup> MANSILLA, 27 maio 1973, p. 2-3.

<sup>568</sup> FAIRLEY, 1977, p. 55.

<sup>569</sup> LA VUELTA a América en seis guitarras: Inti Illimani. *Ramona*, Santiago, n. 23, 4 abr. 1972. p. 39.

<sup>570</sup> INTI-ILLIMANI. ¿Terrorismo musical?. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 4, jan./fev. 1973. p. 20.

artigo, o Inti-Ilumani aderiria à “canção contingente”, gravando juntamente com o Quilapayún o tema “Frei ayúdame” no LP *No volveremos atrás*.

Outra voz crítica proveniente do interior da NCCh foi a de Patricio Manns. Quando entrevistado por Ricardo Ricardo García, o músico opinou que “não se pode escrever para um objetivo determinado. Isso seria como colocar uma camisa de força na criação artística”. Após a vitória da UP, teriam proliferado canções de apoio ao processo “e se esqueceu aquilo que eram canções críticas, se fizeram muitas coisas de escassa qualidade e isso trouxe um rechaço de uma grande maioria do público”.<sup>571</sup> Alguns meses depois, Manns declarou para *El Musiquero* que considerava “um dos grandes erros do Quilapayún” incluir canções panfletárias em seu repertório, as quais, a seu ver, estariam “apodrecendo a revolução”, além de representarem um “retrocesso” no plano musical.<sup>572</sup>

Verifica-se que os críticos da canção panfletária direcionaram seus questionamentos sobretudo às escolhas musicais e à linguagem empregada nas letras, reivindicando maior cuidado com aspectos formais. Cercados pela desconfiança, os músicos da NCCh passaram a demonstrar uma crescente preocupação com a “qualidade” de suas composições, fosse no âmbito do discurso, fosse no da criação. Isabel Parra comentou em algumas entrevistas que havia começado a estudar música e que sentia falta de compositores que elaborassem “boas letras”.<sup>573</sup> Ela considerava que as “canções revolucionárias” eram “absolutamente necessárias para os dias que vivemos. Mas que serão úteis na medida que tenham qualidade”.<sup>574</sup>

No caso do Tiempo Nuevo, observa-se em seu terceiro LP (*Ahora es Tiempounuevo*, 1971) uma busca por “embelezar” a canção panfletária por meio de uma parceria com o compositor erudito Henri Collins. Em “Nuestro camino”, por exemplo, encontramos arranjos orquestrais que, segundo indica o *website* atual do grupo, “são uma imitação da obra de Mahler”.<sup>575</sup> Por sua vez, “Lo lograremos” é uma valsa em que estão presentes contrapontos sutis de flauta e violinos. O tom geral do disco é otimista e convocatório, conforme demonstram as *liner notes* escritas pelo artista gráfico Vicente Larrea: “[...] agora é tempo novo. Novo!! Porque este Chile e os chilenos recém-começamos uma vida nova, com todo o otimismo e a alegria que

<sup>571</sup> GARCÍA, R., 30 maio 1972, p. 36.

<sup>572</sup> PATRICIO MANNNS: NO canto más por dinero. *El Musiquero*, Santiago, n. 189, 1973. p. 53.

<sup>573</sup> ISABEL PARRA: NO sólo de canto vive el hombre. *Onda*, Santiago, 4 fev. 1972, n. 11. p. 52.

<sup>574</sup> LA ALEGRÍA de Isabel Parra. *Revista El Siglo*, Santiago, 1º jul. 1973. p. 2.

<sup>575</sup> Disponível em: <<http://tiempounuevoalparaiso.blogspot.com.br/2013/11/tercera-produccion-ahora-es-tiempounuevo.html>>. Acesso em: 16 fev. 2017.

significa nascer e começar, começar. Conscientes de que agora a responsabilidade do êxito de nosso futuro é de cada um de nós e de todos juntos”<sup>576</sup>.

Já o Quilapayún apostou na versatilidade do repertório cultivado, visando contemplar ambições estéticas e políticas. Assim, paralelamente às “canções contingentes”, seus integrantes compuseram e gravaram peças instrumentais voltadas a explorar novos recursos musicais, além de interpretarem cantatas populares, como veremos no item 4.4. A revista *Ramona* atribuía o sucesso alcançado pelo grupo no exterior ao fato de que “A canção política, que proclama abertamente seu compromisso com o povo, adquiriu com os ‘Quila’ categoria e voo estético [...]”<sup>577</sup>. Em outra matéria, seus integrantes discorreram sobre a apresentação que realizaram em 1973 no Olympia de Paris, indicando que “É um cala a boca para os que dizem que o canto comprometido não é arte”<sup>578</sup>.

Vale recordar que as turnês no exterior eram encaradas pelos músicos da NCCh como um meio de propaganda do *processo*. Conforme noticiou *Onda*, “A Nova Canção Chilena adquiriu grande ressonância no estrangeiro. E prestígio! Tanto Víctor Jara como outros folcloristas comprometidos têm recebido numerosos convites para dar a conhecer o Chile novo em outros países”<sup>579</sup>. Sob o título “Inti-Illimani: artistas y embajadores en Ecuador”, o jornal *El Siglo* afirmou que o público equatoriano havia demonstrado “interesse por este tipo de música e o interesse pelo que está ocorrendo no Chile”<sup>580</sup>. Dois anos depois, uma apresentação dos irmãos Ángel e Isabel Parra naquele mesmo país “se transformou em um acontecimento artístico-político que deu o que falar a todos”, segundo informou a *Revista El Siglo*, pois enquanto “o povo equatoriano expressou sua adesão ao Chile”, os chilenos que viviam ali organizaram um protesto contra os artistas.<sup>581</sup> Cometando o episódio, Isabel Parra declarou sentir-se satisfeita por “ter ido incomodar os *momios* chilenos que no Equador difamam nosso processo”<sup>582</sup>.

Por sua vez, Osvaldo *Gitano* Rodríguez viajou para Paris em março de 1973 para colaborar com as atividades culturais da embaixada chilena. De acordo com uma matéria

<sup>576</sup> LARREA, Vicente. [Liner notes]. In: TIEMPO NUEVO. *Ahora es Tiempounuevo*. Santiago: DICAP, 1971. LP, contracapa.

<sup>577</sup> QUILAPAYÚN INTERNACIONAL. *Ramona*, Santiago, n. 56, 21 nov. 1972. p. 36.

<sup>578</sup> YAÑEZ, Eduardo. ¡Quilapayún al Olympia de Paris!. *Ramona*, Santiago, n. 93, 7 ago. 1973. p. 13.

<sup>579</sup> LA DIPLOMACIA de la guitarra. *Onda*, Santiago, n. 6, 26 nov. 1971. p. 12.

<sup>580</sup> INTI-ILLIMANI: ARTISTAS y embajadores en Ecuador. *El Siglo*, Santiago, 14 fev. 1971. p. 10.

<sup>581</sup> LA ALEGRÍA..., 1º jul. 1972, p. 2.

<sup>582</sup> LA ALEGRÍA..., 1º jul. 1972, p. 3.

publicada em *Onda*, ele havia se encarregado de um programa sobre o Chile da UP, organizado pela Casa de Cultura de Orléans, que abrangia mostras de filmes, pinturas, literatura, cartazes e música popular, além de palestras. Paralelamente, Rodríguez estaria redigindo artigos para a UNESCO e participando de eventos de distinta natureza dedicados a expressar solidariedade com o Chile.<sup>583</sup>

A variedade de atividades desenvolvidas também marcou a viagem de Víctor Jara ao Peru, em 1973, quando foi convidado pelo Instituto Nacional de Cultura para participar da abertura do Ciclo da Nova Canção Latino-americana. Segundo o relato escrito pelo próprio músico para *LQR*, além de participar do evento, ele fez reuniões com o embaixador chileno radicado em Lima e o cônsul chileno de Arequipa; deu oficinas musicais a grupos universitários; participou de um ato de solidariedade com o Chile preparado pela Confederação Geral de Trabalhadores do Peru (CGTP); interveio em um plenário do magistério; estabeleceu contatos com diversas personalidades do mundo artístico; e realizou cerca de vinte recitais.<sup>584</sup>

Fosse difundindo canções panfletárias, fosse atuando como “embaixadores culturais”, os músicos da NCCh buscaram explicitar seu compromisso com o “povo” chileno e suas lutas, que eles consideravam estar representados no projeto da UP. Nesse esforço por estabelecer uma aproximação com a realidade política e social, diferentes concepções acerca do “nacional” e do “popular” vieram à tona, como veremos no próximo item.

### **4.3 Por uma cultura nacional e popular: interpretações**

A tendência das esquerdas latino-americanas de pautarem seu discurso identitário na noção de “povo” – identificado com as classes exploradas no sistema capitalista – e derivarem daí o conceito de nação já foi bastante comentada pela historiografia. Debruçando-se sobre diferentes movimentos artísticos dos anos 1960/70, autores como Marilena Chauí, Marcelo Ridenti, Tânia Garcia, Marcos Napolitano e Miliandre Garcia reconhecem a intenção de “resgatar a nacionalidade” que estaria latente na cultura popular, concebida como totalidade

---

<sup>583</sup> BALTRA, Lidia. “Gitano” Rodríguez: un cantor aventurero. *Onda*, Santiago, n. 51, 14 ago. 1973. p. 26.

<sup>584</sup> JARA, Víctor. Las raíces del canto. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, ago. 1973, p. 5.

orgânica.<sup>585</sup> Lido em uma chave classista, o “povo” é assim percebido como guardião da comunidade e de suas “atividades vitais”, ou seja, como portador do “espírito” nacional.<sup>586</sup>

No caso da NCCh, esta concepção esteve associada principalmente ao folclore. Recordando os objetivos que levaram à formação do Quilapayún, Eduardo Carrasco destaca a intenção de romper com a representação identitária difundida pela Música Típica, por meio da qual “O centro do país havia imposto sua música folclórica como música característica nacional, e seus dois *aires* básicos, a *cueca* e a *tonada*, valiam como símbolos musicais do Chile”<sup>587</sup>. Carrasco reconhece que o Neofolklore significou um avanço no sentido de passar “a uma visão um pouco mais profunda do Chile e do seu povo”<sup>588</sup>, mas o critica por seu caráter comercial e pelo estilo interpretativo difundido por conjuntos como Los Cuatro Cuartos, marcado por “rebuscamentos vocais, harmonias alambicadas e um limitadíssimo número de recursos expressivos que se repetiam até o cansaço”<sup>589</sup>. Afastando-se desses modelos, os integrantes do Quilapayún almejavam cultivar “um canto de raiz mais profunda e

---

<sup>585</sup> Alguns exemplos dessa bibliografia são: CHAÚÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983; RIDENTI, 2000; GARCIA, Tânia. O nacional-popular e a militância de esquerda no Brasil e na Argentina nos anos 1960: uma análise comparativa do *Manifiesto do Centro Popular de Cultura* e do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. In: EGG, André Egg; FREITAS, Artur Freitas; KAMINSKI, Rosane (Org.). *Arte e Política no Brasil: Modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 39-56; GARCIA, Tânia. Tradição e engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón. *Projeto História*, São Paulo, v. 36, p. 16-25, 2008; GARCIA, T., 2005; NAPOLITANO, Marcos; PATTO, Rodrigo, CZAJKA, Rodrigo (Org.). *Comunistas brasileiros: cultura política e indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013; NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001; GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

<sup>586</sup> RIDENTI, 2000, p. 87.

<sup>587</sup> CARRASCO, 2003, p. 23. A Música Típica surgiu na década de 1920 e teve como expoentes Los Cuatro Huasos, Los Huasos Quincheros e Los Provincianos, quartetos vocais masculinos acompanhados por violões. Os conjuntos de Música Típica promoveram uma reinterpretação urbana do repertório cultivado na região do Vale Central chileno, elegendo a *cueca* e a *tonada* como símbolos da nacionalidade. Tais gêneros eram utilizados para abordar temáticas paisagistas, costumeiras e amorosas centradas na figura do *huaso* (fazendeiro), que os músicos buscavam representar também na vestimenta.

<sup>588</sup> CARRASCO, 2003, p. 17.

<sup>589</sup> CARRASCO, 2003, p. 17. O termo “Neofolklore” abarcou por alguns anos diferentes tendências musicais surgidas na década de 1960 que se propuseram a “modernizar” o repertório de raiz folclórica, adaptando-o ao público jovem e urbano. A partir de 1970, o termo passou a ser utilizado para remeter especificamente a uma daquelas tendências, correspondente a conjuntos como Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas e Los de Las Condes. Baseando-se no formato cultivado pelos grupos argentinos Los Trovadores, Los Huanca Hua e Los Cantores del Alba, os arranjos de suas canções eram marcados pelo virtuosismo interpretativo e pela utilização de sons rítmicos vocais que imitavam os sons do *bombo leguero*. Outra marca dos conjuntos neofolclóricos chilenos era a utilização de trajes formais (*smoking*) nas apresentações, afastando-se da figura do *huaso* difundida pela Música Típica. Tal fórmula alcançou grande êxito comercial, levando ao “coração” da indústria gêneros folclóricos até então pouco explorados pela música popular, como *sirillas*, *rins*, *periconas*, *cachimbos*, *trotos* e *refalosas*.

uma projeção mais fiel do que faziam nossos verdadeiros cantores populares”<sup>590</sup>, contribuindo para criar “uma nova consciência nacional” por meio da “busca das raízes do nosso”<sup>591</sup>. A solução encontrada foi voltar-se “para o autóctone, para o estritamente indígena”<sup>592</sup>, conforme explicita o próprio nome escolhido para o conjunto, que significa “três barbas” em língua *mapuche*.

Seguindo o exemplo do Quilapayún, grupos como Inti-Illimani, Curacas, Illapu e Aparcoa centraram seu repertório no folclore indígena com vistas a “resgatar os valores culturais de nosso povo”<sup>593</sup>. Nessa busca, os músicos recusaram as fronteiras geográficas que separavam o Chile dos demais países latino-americanos, pois entendiam que elas não corresponderiam aos contornos culturais. Como expressou Osvaldo Rodríguez em uma análise posterior, “[...] o que se levantava naqueles anos no Chile não era um problema acerca da música chilena senão da música latino-americana como expressão comum”<sup>594</sup>. Segundo essa perspectiva, haveria uma identidade cultural que conectaria as diferentes expressões musicais da região, portanto, não caberia buscar elementos exclusivos da música chilena, mas antes evidenciar seu pertencimento a uma tradição continental.

“Nosso compromisso é com o povo, nosso povo é Chile e América”<sup>595</sup>, escreveu o conjunto Huamarí nas *liner notes* de seu primeiro LP, intitulado *Chile y América* (1971). O lado A do disco traz composições dos próprios integrantes que tomam como base ritmos chilenos, enquanto o lado B se destina a canções folclóricas provenientes de diferentes países (Venezuela, Chile, Argentina, Peru, Colômbia e Bolívia). Na instrumentação utilizada, predomina a sonoridade andina e uma das canções é cantada em língua indígena (“Se murió mi suegra”).

Do mesmo modo, as *liner notes* do LP *Instrumental andino* (1972), do Curacas, explicam que “Por um lado, este disco é o canto pessoal do Chile, com instrumentos latino-americanos, e por outro é o canto da América. É a união de transparentes rios culturais que se remontam no passado e desembocam em um mar comum, América Latina [...]”<sup>596</sup>. O espírito latino-

---

<sup>590</sup> CARRASCO, 2003, p. 21.

<sup>591</sup> CARRASCO, 2003, p. 25.

<sup>592</sup> CARRASCO, 2003, p. 22.

<sup>593</sup> ILLAPU: MÚSICA joven del norte andino. *Ramona*, Santiago, n. 94, 14 ago. 1973. p. 12.

<sup>594</sup> RODRÍGUEZ MUSSO, 1984, p. 51.

<sup>595</sup> HUAMARÍ. [*Liner notes*]. *Chile y América*. Santiago: Peña de los Parra, 1971. LP, contracapa.

<sup>596</sup> ORREGO, Marta. [*Liner notes*]. In: CURACAS. *Instrumental andino*. Santiago: DICAP, 1972. LP, contracapa.



americanista explica a ênfase dada pelos conjuntos ao repertório andino, pois, como expôs Carrasco, “Sendo o altiplano uma região comum a diversos países (Peru, Bolívia, Argentina e Chile), a música nascida nessa zona servia muito bem para romper as barreiras de um nacionalismo estreito e criollista”<sup>597</sup>. Outros discos inteiramente dedicados ao contexto andino são *Música andina* (Illapu, 1972) e *Canto de pueblos andinos vol. 1* (Inti-Illimani, 1973).

A busca por vinculação com a tradição indígena também aparece na arte gráfica de vários álbuns dos conjuntos, conforme exemplificam as Imagens 18 e 19.<sup>598</sup>



IMAGEM 18

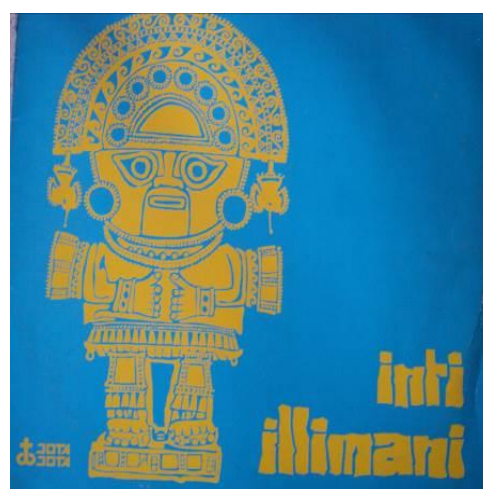


IMAGEM 19

O interesse por “resgatar” e difundir repertórios folclóricos do continente foi concebido como um meio de combater o “imperialismo cultural” norte-americano, definido pelo Inti-Illimani como uma “pressão alienante [...] tendente entre outras coisas a erradicar e suplantiar as culturas básicas e originárias da América Latina”<sup>599</sup>. Essa luta pela soberania cultural era vista como necessária para alcançar a soberania política – objetivo que demandaria uma luta unificada dos países subjugados. Visando contribuir com o “despertar” americano, o discurso latino-americanista da NCCh buscou ressaltar que os países da região estariam ligados por um passado e um presente comuns, devendo recuperar a unidade “confiscada” durante a colonização para promover uma “segunda independência” – para utilizar o vocabulário da

<sup>597</sup> SANTANDER, 1984, p. 39. Ignacio Santander é um pseudônimo utilizado por Eduardo Carrasco.

<sup>598</sup> LARREA, 2008, p. 167; 33.

<sup>599</sup> INTI-ILLIMANI. [Liner notes]. *Inti-Illimani*. Santiago: DICAP, 1969. LP, contracapa.

época. Isso aparece com clareza nos LPs *El sueño americano* (1967), de Patricio Manns, e *Canto general*, do Aparcoa (1971).

O disco de Manns demonstra que a perspectiva latino-americanista também foi promovida pelos solistas da NCCh. Antes da formação dos conjuntos, o trabalho com gêneros e instrumentos folclóricos chilenos e latino-americanos vinha sendo realizado pelos músicos reunidos em torno da Peña de los Parra<sup>600</sup>. Em um texto redigido por Ángel e Isabel Parra em 1969, podemos notar a atribuição de um sentido identitário ao repertório ali cultivado:

Esta *peña* conseguiu o que queria, difundir o Folclore e a nova canção popular [...] Norte, Centro, Sul, Chiloé, *charangos*, *guitarrones*, *quenas* e *cajas*, arquiipiélago e deserto, montes e vale, e a presença do homem americano em cada uma de nossas canções. [...] tomara que essas canções sejam o que pretendemos, encontrar nossas próprias raízes, e deixá-las crescerem nesta nossa terra americana.<sup>601</sup>

A mescla de referenciais chilenos e latino-americanos também marcou a obra de Rolando Alarcón. Seu primeiro LP como solista, *Rolando Alarcón y sus canciones* (1965), inclui canções em ritmo de *cachimbo*, *huapango*, *parabien*, *son*, *refalosa* e *trote*. A mensagem latino-americanista é reforçada na letra de “Si somos americanos”, gravada originalmente neste disco e posteriormente reinterpretada pelo Inti-Illimani:

Si somos americanos / somos hermanos, señores, / tenemos las mismas flores, / tenemos las mismas manos. / Si somos americanos, / seremos buenos vecinos, / compartiremos el trigo, / seremos buenos hermanos. / *Bailaremos marinera*, / *refalosa*, *zamba* y *son*. / *Si somos americanos*, / *seremos una canción*. / Si somos americanos / no miraremos fronteras, / cuidaremos las semillas, / miraremos las banderas. / Si somos americanos, / seremos todos iguales, / el blanco, el mestizo, el índio / y el negro son como tales.

Nesta composição, Alarcón incorpora uma letra de conteúdo social a um ritmo folclórico, desconsiderando as especificidades temáticas e interpretativas relacionadas ao gênero correspondente (*cachimbo*). No texto de apresentação do LP, o músico esclareceu que seu objetivo não era apresentar um “mostruário folclórico” e nem “um estudo acadêmico do

---

<sup>600</sup> Ver Apêndice 7.

<sup>601</sup> PARRA, Isabel; PARRA, Ángel. [Liner notes]. *La Peña de los Parra*. Santiago: DICAP, 1971. LP, contracapa.

folclore”, mas sim “canções atuais, simples, e com um profundo conteúdo social”<sup>602</sup>. Percebemos aqui uma tentativa de desvincular sua carreira solo da chamada “Projeção Folclórica”, com a qual o conjunto Cuncumén – do qual Alarcón foi integrante e diretor de 1955 a 1963 – estava identificado. Ligados ao Instituto de Investigações Folclóricas da Universidade do Chile, os artistas de “projeção folclórica” se dedicavam a investigar, compilar e divulgar de maneira fidedigna as manifestações consideradas típicas da cultura popular tradicional do país, com ênfase nos cantos e danças de origem camponesa.

O afastamento de Alarcón dos pressupostos folcloristas foi reiterado nas *liner notes* de seu LP *El mundo folklórico de Rolando Alarcón* (1967):

Houve um tempo não distante em que a canção folclórica foi a paixão de alguns e a obsessão de outros. Mas estes e aqueles ignoraram que a canção folclórica deveria correr ao lado do devir e acontecer dos povos. [...] aqueles que não se comprometeram [...] não encararam cara a cara o seu povo [...] e baixaram os olhos, indiferentes ante a vergonha da miséria. Anseio algum dia encontrar em meu caminho suas vozes, anseio algum dia levá-los por um caminho onde a esperança, a felicidade e a luta estão construindo seu próprio mundo, meu mundo folclórico...<sup>603</sup>

Este texto é representativo das concepções que embasaram a aproximação estabelecida pelos diferentes movimentos da Nova Canção em relação ao folclore.<sup>604</sup> De acordo com a análise realizada pela historiadora Tânia Garcia, seus expoentes tomaram como bandeira a revitalização do cancionero tradicional latino-americano como forma de conectá-lo à realidade presente. Inspirando-se nos exemplos de Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra, recusaram a concepção da canção nativa como tradição imutável, pois entendiam que isso significava condená-la a tornar-se “peça de museu”, “sem vida nem vigência para o homem que construía o país e modificava dia a dia sua realidade”<sup>605</sup>, conforme expôs o compositor argentino Armando Tejada Gómez no “Manifiesto del Nuevo Cancionero” (1963). Apontando

<sup>602</sup> ALARCÓN, Rolando. [*Liner notes*]. *Rolando Alarcón y sus canciones*. Santiago: RCA Victor, 1965. LP, contracapa.

<sup>603</sup> ALARCÓN, Rolando. [*Liner notes*]. *El mundo folklórico de Rolando Alarcón*. Santiago: EMI Odeon, 1967. LP, contracapa.

<sup>604</sup> Sobre as diferentes expressões latino-americanas da Nova Canção na América Latina, ver o trabalho de Caio Gomes centrado na Nova Canção Chilena, no Nuevo Cancionero argentino, na Nueva Canción uruguaia, na Nueva Trova cubana e na MPB (“*Quando um muro separa, uma ponte une*”: Conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). São Paulo: Alameda, 2015). Também é possível identificar movimentos similares em outros países do continente e na Espanha (Nueva Cançó catalã).

<sup>605</sup> TEJADA GÓMEZ, Armando et al. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. 1963. Disponível em: <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

para o caráter dinâmico do folclore, os músicos defenderam a incorporação de temáticas contemporâneas e de novas formas estilísticas para aproximar a canção da problemática política e social.<sup>606</sup>

A ideia de que seria possível interferir no repertório tradicional sem descaracterizá-lo foi constantemente reiterada pelos músicos da NCCh, como podemos perceber nas *liner notes* escritas por Víctor Jara – que também havia sido integrante do Cuncumén (1957-1963) – para o LP *Quilapayún* (1966):

O fio frio do puramente técnico, o rechaçamos. Frente ao autóctone, buscamos recriar a beleza e a força vernacular, e frente às nossas composições, nos sentimos livres na forma musical e no conteúdo: evidentemente, sem transgredir as normas rítmicas e musicais do canto popular.<sup>607</sup>

Não obstante a diferenciação realizada por Jara, verifica-se que os arranjos das canções “autóctones” aproximam-nas das demais, de modo a garantir uma continuidade sonora e, assim, permitir a identificação das composições próprias com a “tradição” chilena e latino-americana. O mesmo procedimento está presente no LP *Instrumental Andino* (Curacas, 1972), que traz no lado A músicas inspiradas em gêneros andinos compostas por músicos chilenos (Violeta Parra, Ángel Parra e Víctor Jara) e no lado B músicas folclóricas de outros países da região, sugerindo que o folclore recriado pela NCCh seria tão autêntico quanto o tradicional.

A autorrepresentação dos músicos como continuadores das tradições populares continentais também pode ser percebida no tema instrumental “Inti-Illimani”, gravado pelo conjunto homônimo em 1969. Essa composição de Horacio Salinas demonstra a intenção de caracterizar o Inti-Illimani como “latino-americano”, o que é reforçado pela semelhança de seu arranjo com os das demais faixas do disco, que abarcam diversos gêneros altiplânicos. Segundo a análise realizada por Stefano Gavagnin, a rítmica do acompanhamento, em um tempo de 6/8 ou 3/4, remete ao gênero de *bailecito*, que na segunda parte tende a se transformar em *chacarera*.<sup>608</sup> Mas apesar da instrumentação folclórica utilizada (violão,

<sup>606</sup> GARCIA, T., 2005. O tema da presença do folclore na NCCh também foi desenvolvido pela historiadora Aurélie Prom em *La réinvention du folklore: la Nouvelle Chanson Chilienne dans la construction de l'identité nationale, politique et culturelle du Chili, 1943-1973*. 2012. Dissertação (Master d'Études Hispanophones) – École Normale Supérieure de Lyon, Lyon.

<sup>607</sup> JARA, Víctor. [*Liner notes*]. In: QUILAPAYÚN. *Quilapayún*. Santiago: EMI Odeon, 1967. LP, contracapa.

<sup>608</sup> GAVAGNIN, 1986, p. 140.

*charango*, *bombo* e *quena*), “a estrutura geral é absolutamente atípica, tanto para o *bailecito* como para a *chacarera*”<sup>609</sup>, já que não obedece a uma disposição simétrica. Além disso, Salinas utiliza diferentes recursos que fogem ao modelo folclórico para criar mudanças de intensidade sonora, como a alternância constante entre violão, *charango* e *quena* na melodia.

Como sinaliza o musicólogo Juan Pablo González, a obra do Inti-Illimani é representativa da tendência da NCCCh de mover o folclore do papel “funcional” para o “artístico”.<sup>610</sup> Convencido de que a “herança cultural” do continente possuía um grande valor estético, o conjunto se propôs a “contribuir para enriquecer e incrementar a música autóctone”<sup>611</sup>. Explicitando essas concepções, as *liner notes* do LP *Canto de pueblos andinos vol. 1* (1973) postulam que “A música dos povos andinos é uma expressão viva, atual, tanto como manifestação autóctone e popular que como fonte de inspiração e criação” e afirmam que o objetivo do disco seria

[...] mostrar uma pequena parte da extraordinária riqueza musical que encontramos enraizada nas alturas mediterrâneas de nossa América do Sul; esta música que, sendo um legado de séculos não perde vigência senão, pelo contrário, coloca um desafio à geração de músicos americanos de hoje.<sup>612</sup>

Ao tomarem a inovação como pressuposto e incorporarem gêneros oriundos de outros países latino-americanos, os músicos da NCCCh aqueceram um debate de longa data em torno da “autêntica” música chilena. De acordo com a historiadora Karen Donoso, desde fins do século XIX houve uma busca por definir as características da identidade nacional e o folclore ocupou um papel central nos discursos.<sup>613</sup> Durante as décadas de 1950 e 1960, em conexão com as mudanças aceleradas vividas pela sociedade, a tensão entre o tradicional e o moderno passou para o primeiro plano nas disputas ideológicas que marcaram o campo musical.<sup>614</sup> Como demonstra Tânia Garcia, isso pode ser percebido na cobertura realizada por *El Musiquero* do I Festival da Nova Canção Chilena (1969). A revista alegava que “não é

<sup>609</sup> GAVAGNIN, 1986, p. 141.

<sup>610</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo. Inti-Illimani and the artistic treatment of folklore. *Latin American Music Review*, Austin, v. 10, n. 2, 1989. p. 269.

<sup>611</sup> INTI-ILLIMANI: CONDORES para América Latina. *El Musiquero*, Santiago, n. 129, dez. 1970. p. 10.

<sup>612</sup> INTI-ILLIMANI. [*Liner notes*]. *Canto de pueblos andinos vol. 1*. Santiago: EMI Odeon, 1973. LP, contracapa.

<sup>613</sup> DONOSO FRITZ, Karen. *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. 2006. Tesis (Licenciatura en Historia) – Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Santiago. p. 8.

<sup>614</sup> GARCIA, T., 2009, p. 25-26.

possível falar de uma ‘nova’ canção chilena, quando se trata de folclore. O folclore é antigo, é nobre, vem desde as fundações, não se pode fazer de novo. Está feito e é assim”<sup>615</sup>. Nessa perspectiva, as mudanças introduzidas pelos músicos constituiriam uma distorção e uma ameaça à “verdadeira” música folclórica.<sup>616</sup>

Em meio às discussões que tiveram lugar nas mesas-redondas do próprio evento acerca de quais seriam as características desejáveis da “nova canção”, o folclorista Hector Pavez opinou que “esta poesia deve ser criada sem sair das formas tradicionais folclóricas para que os povos a adotem como próprias”<sup>617</sup>. Dois anos depois, o conjunto Aparcoa expressou um ponto de vista similar ao esclarecer que

[...] somos respeitosos da tradição e procuramos interpretar o folclore sem deformações. Somos um conjunto de intérpretes e como tais tentamos fazê-lo fielmente [...] Fazemos folclore, mas respeitando as melodias, as harmonias e a instrumentação. [...] É necessário interpretar as obras tradicionais tal qual foram criadas. Nos opomos a quem as deturpe.<sup>618</sup>

Assim, embora o conjunto fosse parte da NCCh, seus integrantes teceram duras críticas ao movimento no que tange à forma de apropriar-se do folclore:

Tem se tentado muito criar esta nova canção chilena sem ao menos ter clareza de que esta canção deveria ter e guardar certas qualidades da canção folclórica e tradicional. [...] Há que se ver primeiro o que já está feito, se não é assim, se chega a uma criação artificial sem nenhum valor [...] Há nova canção que o povo não entende, porque não o interpreta em nada. Estão criando com certas características, às vezes por esnobismo ou por diversão; há algumas com estranhos acordes e dissonâncias, que nunca pertenceram à cultura popular, então não são entendidas.<sup>619</sup>

Enquanto o Aparcoa considerava “muito importante que ao cantar algo de Chiloé não introduzamos o *charango*”<sup>620</sup>, o Inti-Illimani defendeu que um tema não perderia sua autenticidade ao empregar-se um instrumento que não correspondesse ao seu contexto original desde que isso fosse feito “sem falsificar o folclore”<sup>621</sup>. A justificativa utilizada por este último conjunto para legitimar práticas tais como o emprego da *zampoña* “inclusive em

<sup>615</sup> Apud GARCIA, T., 2009, p. 25-26.

<sup>616</sup> GARCIA, T., 2009, p. 26.

<sup>617</sup> CHAMORRO DÍAZ, 20 jul. 1969, p. 3.

<sup>618</sup> APARCOA: POR fin “Canto General”. *El Musiquero*, Santiago, n. 147, set. 1971. p. 15.

<sup>619</sup> APARCOA: POR..., set. 1971, p. 15.

<sup>620</sup> APARCOA: POR..., set. 1971, p. 15.

<sup>621</sup> INTI-ILLIMANI: CONDORES..., dez. 1970, p. 11.

temas que não eram bolivianos”<sup>622</sup> e a execução de solos de *quena* “tocados não como se toca a *quena* tradicionalmente”<sup>623</sup> foi o trabalho de pesquisa de campo realizado por seus integrantes. Em uma entrevista para a *Revista El Siglo*, eles declararam que as principais linhas de trabalho do grupo seriam “a busca e difusão do folclore latino-americano, o desenvolvimento da interpretação dos instrumentos e o estudo incessante neste terreno”, por um lado; e por outro a criação inspirada nos “valores musicais formais que vêm da música incaica”.<sup>624</sup> Portanto, essas diferentes formas de aproximar-se do folclore não seriam excludentes, mas antes complementares.

Ao lado de *El Musiquero*, *El Siglo* foi o veículo que mais deu destaque à polêmica. Nos três primeiros domingos de setembro de 1972, o jornal publicou as partes de um longo texto intitulado “El neopopulismo musical”, no qual Luis Advis discorria sobre as diferenças entre folclore, Projeção Folclórica, Música Típica, Neofolclore e Nova Canção Chilena. Tomando como referência os postulados do historiador da arte Arnold Hauser, o compositor inicia sua análise distinguindo as noções de “arte do povo” e “arte popular”. A primeira seria expressão da cultura folclórica produzida espontaneamente em comunidades rurais, nas quais não haveria intermediários entre produtores e consumidores e o público seria “pouco ilustrado”, enquanto a segunda estaria destinada a um público urbano, industrial, massivo e “semi-ilustrado”, tendo o mercado como intermediário. A seguir, Advis define os folcloristas como estudiosos e divulgadores do folclore que buscavam “interpretações sempre fiéis”, mas esclarece que “tudo o que se realiza como tarefa de Recopilação e Mostra posterior (recriação) não é de nenhum modo Folclore”, pois o folclore musical só existiria “no próprio lugar de onde emerge”. Tal concepção embasa a crítica feita pelo compositor ao termo “Neofolclore”, que a seu ver constituiria uma “aberração semântica”. Para remeter aos criadores que baseavam suas composições em elementos folclóricos, mas sem a preocupação acadêmica dos folcloristas, ele propõe o termo “Populismo” com vistas a explicitar que se tratava de um “tipo de música inspirada na Arte do Povo [...] mas realizada por indivíduos de

---

<sup>622</sup> INTI-ILLIMANI: CONDORES..., dez. 1970, p. 11.

<sup>623</sup> INTI-ILLIMANI: “NUESTRA..., 28 jan. 1973, p. 12.

<sup>624</sup> INTI-ILLIMANI: “NUESTRA..., 28 jan. 1973, p. 12.

distinto estrato cultural e dirigida a um público ‘predominantemente urbano e semi-ilustrado’”.<sup>625</sup>

A tendência “populista” teria sido iniciada pela Música Típica, definida por Advis como comercial, simples, bucólica, inofensiva e ingênua. Este estilo seria representante do gosto musical da “grande burguesia” chilena, o que explicaria sua forte presença nos meios de comunicação massivos. Nos anos 1960, o “populismo ingênuo” daria lugar a um novo tipo de música, que o compositor nomeia “neopopulista”, inserindo aqui a NCCh. Por meio de uma “evolução tranquila”, teriam sido introduzidos novos temas e recursos musicais mais complexos e diversificados que se afastavam do modelo folclórico. Para ilustrar o argumento, o autor analisa algumas composições de Violeta Parra – sem a qual “a atual canção neopopulista não existiria” – indicando, por exemplo, que “Rin del Angelito” (posteriormente regravada pelo Inti-Illimani) “tem um caráter melódico, harmônico, tímbrico e formal que corresponde absolutamente à vontade criativa de Violeta Parra, sendo evocado o folclore chilote somente em um aspecto rítmico acompanhante”.<sup>626</sup>

Passando a enfocar a NCCh, Advis reconhece dois “níveis de integração” que afastariam o “Neopopulismo” das formas originais do folclore: por um lado, a influência inevitável da música popular (associada ao conceito de “arte popular”); por outro, a aproximação com a música erudita. Após identificar essas características, o compositor afirma que seria válido expandir os recursos estilísticos, mas só na medida em que não se caísse em uma “dispersão excessiva”, isto é, no emprego de elementos “a tal ponto forâneos (alheios)” que pareça impossível a concatenação (na recepção estética) dos fatores que se deseja conciliar”. Discordando daqueles que questionavam a “chilenidade” da NCCh, Advis argumenta na parte final do texto que, “na medida em que o povo aceite e incorpore em seu cotidiano tal ou qual obra, tal ou qual tendência, por [...] esta vontade quase inconsciente de um patrimônio mais extenso, aquela expressão artística perderá sua qualidade forânea”. Daí que “ninguém possui o segredo da autenticidade nem tem em suas mãos a chave da sabedoria... salvo o povo”.<sup>627</sup>

---

<sup>625</sup> ADVIS, Luis. El neopopulismo musical (Acerca de la Nueva Canción Chilena). Primera parte. Santiago, *El Siglo*, 3 set. 1972. p. 12.

<sup>626</sup> ADVIS, Luis. El neopopulismo musical (Acerca de la Nueva Canción Chilena) (segunda parte). *El Siglo*, Santiago, 10 set. 1972. p. 13.

<sup>627</sup> ADVIS, Luis. El neopopulismo musical (Acerca de la Nueva Canción Chilena). Tercera parte. *El Siglo*, Santiago, 17 set. 1972. p. 13.



No domingo seguinte, Carlos Maldonado – que, como já indicado, era Encarregado Nacional de Cultura do PC – publicou uma resposta na qual criticava o termo “Neopopulismo” por considerá-lo pejorativo, associado à ideia de inautenticidade. Ele acusa Advis de sustentar uma postura “tradicionalista”, destinada a transformar o folclore em uma “arqueologia cultural”. A seu ver, esse discurso serviria à manutenção do *status quo* uma vez que não distinguiria os elementos progressistas dos elementos reacionários presentes nas manifestações culturais tradicionais, as quais não poderiam ser consideradas fora da realidade da luta de classes. Afirmando que a cultura, em uma perspectiva marxista, deveria ser valorizada antes que tudo por sua “funcionalidade”, Maldonado julga estéril a discussão em torno do maior ou menor grau de folcloridade das criações musicais – mais importante seria coordenar esforços para integrar a cultura popular no processo de transformações vivenciado pelo país.<sup>628</sup>

Aqui o autor retomava a tese que havia defendido na Assembleia Nacional de Trabalhadores da Cultura do PC (1971) segundo a qual “nem todas as manifestações folclóricas correspondem aos interesses revolucionários das massas, é necessário empregar um critério seletivo a respeito delas, e desenvolver aquelas que falem dos mais nobres ideais populares, deixando de lado aquelas que não contribuam com o processo revolucionário”<sup>629</sup>. Como nota Karen Donoso, esta visão da cultura popular se pautava antes em um projeto de classe do que em um projeto nacional, diferentemente da maior parte das interpretações que marcaram o debate durante o século XX.<sup>630</sup>

Não obstante as diferenças apontadas, verifica-se que tanto Maldonado quanto Advis procuraram legitimar a “Projeção Folclórica” e a NCCh, afirmando que a rixa entre ambas seria “absurda”<sup>631</sup> – argumento que foi constantemente reiterado por eles em outros textos e entrevistas. Esta postura também foi sustentada pela maioria dos músicos da NCCh, que mantiveram um afastamento respeitoso da “Projeção Folclórica” e, em alguns casos, até se aproximaram de seus pressupostos, como vimos nos discursos do Aparcoa, que reivindicava a

---

<sup>628</sup> MALDONADO, Carlos. A propósito de una tesis de Luis Advis: ¿‘Neopopulismo’ o música popular?. *El Siglo*, Santiago, 24 set. 1973. p. 7.

<sup>629</sup> MALDONADO, 1971, p. 93.

<sup>630</sup> DONOSO FRITZ, 2006, p. 81.

<sup>631</sup> MANSILLA, 27 maio 1973, p. 2. Ver também: MALDONADO, Carlos. El Festival de Tagalante y el divisionismo folclórico. *Revista El Siglo*, Santiago, 21 jan. 1971. p. 6.

interpretação fiel do repertório tradicional; e do Inti-Ilumani, que buscou validar seu trabalho vinculando-o às pesquisas de campo realizadas por seus integrantes.

Outro caso significativo é o de Víctor Jara, que em 1973 lançou o LP *Canto por travesura*, composto por canções interioranas do Sul do Chile recopiladas pelo próprio músico, as quais são interpretadas resguardando as características dos gêneros correspondentes. Em uma entrevista para Ricardo García, Jara comentou as intenções que o levaram a produzir o disco:

[...] neste vaivém da canção comprometida, nesta discussão diária que há sobre ela, me pareceu que se estava dando importância a uns materiais que não nos correspondem; uma insistência em incluir dentro de nós uns ritmos forâneos que embora sejam do patrimônio cultural latino-americano, não podemos deixar de considerar como de fora. Me pareceu conveniente fazer um disco com esse material tão chileno, tão nosso... Além disso, creio necessário lembrar que nem todo o chileno é *quena, charango e bombo*...<sup>632</sup>

Percebemos aqui um tom nacionalista, voltado a demarcar as especificidades da cultura chilena, na contramão do discurso latino-americanista da NCCh.<sup>633</sup> Nesse sentido, é interessante notar que foram incluídas no disco algumas *tonadas* e *cuecas*, gêneros que, devido à sua identificação com a Música Típica, foram pouco explorados pelos músicos da NCCh.<sup>634</sup>

Outra característica atípica do LP é o conteúdo picaresco e humorístico das canções, nas quais abundam exemplos de termos de duplo sentido com conotação sexual. De acordo com Jara, a ideia seria evidenciar que “os chilenos somos alegres, desbocados, com muito senso de humor”<sup>635</sup>. Desse modo, o músico mostrava uma via de compromisso popular diferente daquela predominante nos discursos sobre folclore, que tenderam a desprezar ou condenar o que era considerado “popularesco”. Para Martin Bowen, *Canto por travesura* expressou a intenção de “devolver a fala ao povo”, abrangendo nesse projeto o que Donoso denomina “cultura dos *rotos*”, correspondente aos setores sociais marginalizados (inclusive nos

<sup>632</sup> GARCÍA, Ricardo. Víctor Jara canta por travesura (en su último disco). *Ramona*, Santiago, n. 98, 11 set. 1973, p. 12.

<sup>633</sup> Outros discos e canções de músicos da NCCh que adotam uma perspectiva nacionalista são: *Chile de arriba abajo* (Ángel Parra, 1968); “Viva el diesciocho de septiembre” (composta por Violeta e gravada por Isabel Parra em 1970) e “El ajuerino” (Tito Fernández, 1971).

<sup>634</sup> Sobre as *cuecas* gravadas por músicos da NCCh, ver JORDÁN GONZÁLEZ, 2014, p. 82-83.

<sup>635</sup> GARCÍA, R., 11 set. 1973, p. 12.

discursos da esquerda).<sup>636</sup> Este tipo de repertório também figura em discos de Ángel e Roberto Parra (*Las cuecas del tío Roberto*, 1972), *Aparcoa* (*cuecas* gravadas no lado B de *Aparcoa*, 1970), Inti-Illimani (*cuecas* “El músico errante” e “Lárgueme la manga”, gravadas em 1969) e Tito Fernández (“Dicen que soy borracho”, gravada em 1971), para citar alguns exemplos.

Composto por 14 *cuecas choras*<sup>637</sup>, o LP de Ángel e Roberto Parra é representativo da presença do folclore urbano na NCCh. Também podemos encontrar no interior do movimento obras centradas no contexto urbano que não se encaixam na noção de “música popular de raiz folclórica”, como demonstra Laura Jordán em um texto sobre os *cantautores* portenhos Osvaldo *Gitano* Rodríguez e Gonzalo *Payo* Grondona.<sup>638</sup> No caso deste último, observa-se que a música popular constitui sua principal referência e fonte de inspiração, de modo que a aproximação com ritmos como *rock*, *go-go*, *cumbia* e *bolero* não se reduz a um recurso empregado pontualmente para satirizar a oposição política ou “massificar” uma mensagem engajada (diferentemente dos exemplos vistos no item 4.2). As composições de Payo se centram na temática urbana e adotam um tom humorístico para abordar, em forma de crônica, aspectos da vida cotidiana das classes populares, recorrendo com frequência à ironia.

Em “El sindicato de esperadores de micros” (1970), por exemplo, o eu-lírico propõe que as pessoas que ficavam horas no ponto de ônibus formassem um sindicato, enquanto “Il bosco” (1970) aborda as tentativas frustradas de um jovem casal que estava desesperado para encontrar um motel:

---

<sup>636</sup> BOWEN SILVA, 2006, p. 31; DONOSO FRITZ, 2006, p. 82. Sobre a figura do *roto*, ver: GUTIERREZ, Horacio. Exaltación del mestizo: La invención del Roto Chileno. *Universum*, Talca, v. 25, n. 1, p. 122-139, 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-23762010000100009](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762010000100009)>. Acesso em: 13 mar. 2017.

<sup>637</sup> A pesquisadora Daniela Guzmán explica que, nos anos 1960, uma nova geração de músicos se dedicou a resgatar manifestações marginais da *cueca*, que se distanciavam do modelo popularizado pela Música Típica. Com isso, “a *cueca* marginal ganha espaço nos meios de comunicação e na indústria discográfica, surgindo a necessidade de diferenciar os estilos de *cueca* presentes agora no mercado. Então a partir dos nomes outorgados nos discos, ou do lugar onde se executavam, derivam os nomes: *Cueca Brava*, *Cueca Chora*, *Cueca Porteña* [...], *Cueca de Burdel*, para denominar as *cuecas* que provinham dos baixos fundos” (*La cueca urbana: Antecedentes históricos y sociales de una danza de tradición popular*. 2007. Tesis (Licenciatura en Danza) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago. p. 38. Disponível em: <[http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/guzman\\_d/sources/guzman\\_d.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/guzman_d/sources/guzman_d.pdf)>. Acesso em: 4 mar. 2017.

<sup>638</sup> JORDÁN, Laura. La Nueva Canción Chilena en Valparaíso: la melancolía del Gitano y la ironía del Payo. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo, 2014. p. 164-165.

Doce de la noche / Iglesia de San Francisco / Calle París o Londres / Una luz roja en un portal / Nos vamos al Bosco / Tomamos un café / Tú me preguntas con los ojos / Yo te respondo con la piel / Dos de la mañana / Vamos a un hotel / No hay pieza desocupada / Mejor que vengan a las tres / Volvemos al Bosco / Terminamos el café / [...] / Tres de la mañana / Vuelta a otro hotel / No hay piezas desocupadas / Mejor que vengan a las seis / [...] / Tuve que pensar / No hay ni un metro cuadrado / Donde se pueda amar.

A canção-crônica também foi cultivada por Tito Fernández, por meio de um cantar falado quase sempre acompanhado somente de violão. Suas composições estão centradas na figura do camponês, o que se expressa tanto nas temáticas abordadas quanto na linguagem empregada nas letras (pronúncia, gírias, expressões etc.), como podemos notar em “El caminero Mendoza” (1971):

[Cantado:] Al caminero Mendoza, ¡caramba! lo dieron güelta, / y vengo a contar la historia ¡caramba! que de él se cuenta, Lo trajeron desde el Norte ¡caramba! por unos pesos, / a radicarse en el sure ¡caramba! tranquilo y tieso. / Le pasaron una pala ¡caramba! la cosa fea, / y lo echaron al camino ¡caramba! a hacerle pelea / [...] / [Recitado:] A la altura'e Quitratúe, en el kilómetro siete, ya se había acostumbrao a meterle, duro, el ñeque, a aguantar el aguacero, a chapotear en el barro, a comer tortilla añeja y a tomar la choca en tarro. La mujer echaba guata, preñá de un hijo pampino, y el hombre echaba los bofes, como güey, en el camino. [...]

Em 1973, Fernández gravou um disco inteiramente dedicado ao bolero, no qual predominam temas amorosos. Desse modo, ele demonstrava respeito e gosto por gêneros musicais que eram condenados pela intelectualidade de esquerda devido ao seu caráter comercial, mas eram os favoritos do público que frequentava a noite santiaguina, na qual o músico se apresentava enquanto parte do elenco do cabaré Bim Bam Bum.<sup>639</sup>

Em entrevistas para as revistas *Onda* e *Mayoría*, Fernández declarou que “Minhas composições são a vivência real das pessoas. Há compromisso com o povo. [...] O canto popular estava se intelectualizando. Decidi então criar um verso popular”<sup>640</sup>, isto é, “Tento cumprir na realidade com a linguagem popular. E creio que consegui em grande parte... meu êxito se deve a isso”<sup>641</sup>. A fórmula desenvolvida pelo músico foi celebrada pela revista *Unidad*, editada pela Federação de Estudantes de Valparaíso: “O que importa é que Tito Fernández agrada o povo e a juventude. Importa ‘El Temucano’ porque transcendeu os

<sup>639</sup> Sobre o preconceito da esquerda chilena em relação ao bolero, ver: SKÁRMETA, Antonio. El bolero del fin del mundo. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 7, p. 6-7, jun. 1973.

<sup>640</sup> EL TEMUCANO Y su compromiso. *Onda*, Santiago, n. 24, 4 ago. 1972. p. 35.

<sup>641</sup> Apud RODRÍGUEZ AEDO, 2011.

marcos rígidos e um tanto tradicionais da ‘Nova canção chilena’, que não tem acompanhado o caminhar da ‘Nova Sociedade Chilena’<sup>642</sup>. Assim, seu sucesso era atribuído à simplicidade de suas canções e ao fato de estar próximo e conhecer os gostos e as lutas diárias dos setores populares.<sup>643</sup>

Um ponto de vista similar foi defendido pelo folclorista Hector Pavez, que considerava haver na NCCh

[...] uma tendência de dizer as coisas de forma muito complicada. A mensagem é muito elevada, têm muito voo poético as canções, mas acaba que custa entender o que se quer dizer [...] Agora a canção social é como uma canção de elite, a nova canção parece chegar em geral a universitários, a um público intelectual; em suma, minoritário. [...] Repito a você, a mensagem artística política deve chegar com palavras claras, com formas simples e puras.<sup>644</sup>

Valericio Leppe, do Dúo Coirón, também criticou o movimento “porque o artista está escrevendo para artistas, empregando metáforas e músicas muito esquisitas que não chegam à massa”. A seu ver, somente “na medida em que nós tomemos contato com o povo e saibamos o que [ele] quer saberemos orientar nossa composição”<sup>645</sup>.

Nos exemplos abordados até aqui, é possível reconhecer distintas formas de se conceber e representar o compromisso do artista com o “povo”, o que se relaciona à polissemia do termo “arte popular”, lido ora como “arte sobre o povo”, ora como “arte para povo”, ora como “arte com o povo” e ora como “arte do povo”. Vejamos mais detalhadamente como cada uma dessas categorias se manifestou na NCCh.

Por “arte sobre o povo” nos referimos às obras que elegem o “povo” como tema e/ou utilizam formas musicais identificadas como “populares”. Já vimos que a NCCh privilegiou gêneros e instrumentos folclóricos chilenos e latino-americanos, mas muitos músicos fugiram a esta tendência, incorporando elementos da música popular urbana. Percebemos aqui duas acepções diferentes da noção de “popular”, sendo uma relativa à origem dos gêneros utilizados e outra à sua aceitação por parte do público (popular como popularidade).

<sup>642</sup> Apud RODRÍGUEZ AEDO, 2011.

<sup>643</sup> RODRÍGUEZ AEDO, 2011.

<sup>644</sup> GARCÍA, Ricardo. Hector Pavez: larga búsqueda de la canción popular. *Ramona*, Santiago, n. 50, 10 out. 1972. p. 36.

<sup>645</sup> EL NUEVO FOLKLORE..., 18 abr. 1972, p. 36.

No que tange às canções que tematizam o “povo”, predominam composições centradas na figura do camponês, como é o caso de “El arado” (1966), na qual Víctor Jara denuncia as más condições de trabalho predominantes no meio rural: “Aprieto firme mi mano / y hundo el arado en la tierra / hace años que llevo en ella / ¿cómo no estar agotado? / *Vuelan mariposas, cantan grillos, / la piel se me pone negra / y el sol brilla, brilla, brilla. / El sudor me hace surcos, / yo hago surcos a la tierra / sin parar*”. Outros tipos de trabalhadores que aparecem com frequência no repertório dos músicos são os mineradores, os pescadores e o operariado industrial, como demonstra disco *Chile Pueblo* (obra coletiva, 1972), comentado no item 4.2. Também podemos encontrar obras centradas nos *pobladores* (como *La población*, de Víctor Jara, 1972), nos povos indígenas (“Sirviñaco”, “Tinku” e muitas outras gravadas pelo Inti-Illimani), nos estudantes (“‘Móvil’ Oil Special”, Víctor Jara, 1968), nos “habitantes comuns” das cidades (canções de Payo Grondona) e mesmo em personagens marginais, como prostitutas (“La carpa de las coligüillas”, Víctor Jara, 1972), *andariegos* e bandidos (“El andariego” e “Bandido”, Patricio Manns, 1966). Para além das canções que abordam personagens específicos, também são recorrentes as referências ao “povo” enquanto entidade, como em “El pueblo”, de Ángel Parra (1965), e “El pueblo unido jamás será vencido”, de Sergio Ortega e Quilapayún (1973).

Dentre os recursos empregados visando dar credibilidade à narrativa, demonstrando que o artista conhecia a realidade sobre a qual falava, podemos destacar a descrição de determinadas cenas de modo a contextualizar os personagens em seu meio; a narrativa em primeira pessoa (“El Arado”); e a tentativa de imitar o modo de falar dos sujeitos tematizados (“El caminero Mendoza”). A intenção dos músicos de se colocarem como representantes autênticos dos valores e anseios populares – isto é, como porta-vozes do “povo” – aparece evidenciada no nome do conjunto Curacas, que, de acordo com seus integrantes, corresponde ao “intermediário entre o povo e o governo no império Inca”<sup>646</sup>. Similarmente, Víctor Jara escreveu nas *liner notes* do primeiro LP de Homero Caro (1971): “Homero Caro cantando interpreta a raiz própria de seu povo”, enquanto a homenagem póstuma a Rolando Alarcón prestada em 1973 pela *Revista El Siglo* destacou que ele “Cantou os anseios e os esforços do

---

<sup>646</sup> CURACAS. [*Liner notes*]. Norte. Santiago: Peña de los Parra/DICAP, 1970. LP, contracapa.

nosso povo”<sup>647</sup>. Nas palavras do Quilapayún, a NCCh constituiria um “órgão de expressão das massas”<sup>648</sup>, concepção que aparece explicitada na canção “Soy del pueblo” (Carlos Puebla), gravada pelo conjunto em 1971:

[...] / *Soy del pueblo, / pueblo soy, / y adonde me lleva el pueblo / voy. / Como cantar es mi oficio / yo canto el esfuerzo duro / de construir el futuro / con alegre sacrificio. / Por el pueblo voy pasando / y oyendo su sentimiento, / lo recojo, y al momento, / se lo devuelvo cantando. / Lo poco que doy lo ofrezco / con alegría y encanto / al pueblo le doy mi canto / porque al pueblo pertenezco. / Con alegría serena / canto lo que el pueblo siente / [...]*

Também a composição “Vientos del pueblo” (1973), de Víctor Jara, expressava que “[...] / *Vientos del pueblo me llaman, / vientos del pueblo me llevan, / me esparcen el corazón / y me aventan la garganta. / Así cantará el poeta / mientras el alma me suene / por los caminos del pueblo/ desde ahora y para siempre*”.

Mas a busca dos músicos da NCCh por reafirmarem seu compromisso com o “povo” não se limitou ao conteúdo do repertório gravado, abrangendo também o que denominamos “arte para o povo”, “arte com o povo” e “arte do povo”. A “arte para o povo” se refere ao projeto de democratizar a cultura, levando as apresentações musicais para públicos identificados como “populares”. Assim, a primeira edição de *Onda* indicava que o Aparcoa estava atuando fora das salas de espetáculos, apresentando-se para os trabalhadores das minas de El Salvador e Chuquicamata. Por sua vez, Tito Fernández realizou em 1972 uma turnê por diversas cidades chilenas com o objetivo de “atuar nos centros trabalhistas e tomar contato com os trabalhadores do salitre”<sup>649</sup>, enquanto as integrantes do conjunto feminino Cantamaranto, cujo trabalho estava dirigido ao público feminino, concentraram suas atividades em asilos, centros de mães, sindicatos e eventos organizados pelo movimento estudantil.<sup>650</sup>

De acordo com os integrantes do Illapu, o grupo se apresentava quase diariamente em *peñas*, sindicatos, assentamentos e universidades.<sup>651</sup> Do mesmo modo, as *liner notes* do segundo LP do Curacas (1971) indicavam que “A importância de levar a autêntica e rica música do norte à grande maioria do povo chileno foi compreendida pelos Curacas como uma

<sup>647</sup> ROLANDO ALARCÓN: SU gran legado. *Revista El Siglo*, Santiago, 11 fev. 1973, p. 5. Alarcón faleceu em 4 de fevereiro de 1973 em decorrência de uma úlcera gástrica.

<sup>648</sup> Apud FAIRLEY, 1977, p. 7.

<sup>649</sup> EL TEMUCANO Y..., 4 ago. 1972, p. 34.

<sup>650</sup> CANTAMARANTO: SEIS..., 8 dez. 1972, p. 41-42.

<sup>651</sup> ILLAPU: MÚSICA..., 14 ago. 1973, p. 13.

tarefa cultural de especial importância”, como demonstraria “sua atividade em centros de mães, sindicatos, atos políticos, *poblaciones* e nos meios de comunicação massivos”<sup>652</sup>.

É importante mencionar que muitas dessas apresentações eram realizadas gratuitamente pelos músicos e frequentemente em condições precárias. Referindo-se às caravanas da *Chile Ríe y Canta*, organizadas por René Largo Farías desde os anos 1960 (ver Apêndice 7), Eduardo Carrasco expressou em seu livro memorialístico que “Para os artistas, estas turnês eram muito sacrificadas e interminavelmente longas: ia-se de povoado em povoado, cantando em cenários sempre inapropriados e carentes de todo elemento técnico, entregados quase sempre à informalidade, à improvisação e à imperícia dos organizadores regionais [...]”<sup>653</sup>. A mesma percepção foi registrada na própria época por Marcelo Castillo, integrante do Huamarí, em uma entrevista para *El Siglo* na qual comentava uma turnê realizada em apoio aos candidatos da UP nas eleições parlamentares de 1973. Segundo o músico, “as autoridades provinciais continuam considerando a cultura como a última roda do carro. Muitos não se preocupam em programar de forma inteligente os conjuntos que acudem a regiões afastadas”<sup>654</sup>. Apesar disso, Castillo considerava que a experiência tinha valido a pena devido ao “vínculo que se estabelece com o público ao não existir a barreira do cenário e os outros elementos técnicos de que carecem os povoados pequenos”, o que permitiria atuar “cara a cara com as pessoas, no meio de um pátio, uma praça ou em uma sala de algum centro comunitário”<sup>655</sup>.

A ideia de aproximar-se do povo também marca a “arte com o povo”, que abrange tanto as obras nascidas do contato direto entre artista e “povo”, quanto as atividades extra-musicais desenvolvidas pelo primeiro com vista a se integrar nas lutas do segundo. O disco conceitual *La población* (1972), de Víctor Jara, constitui o exemplo mais claro da concepção segundo a qual “A melhor escola para o canto é a vida; mas a vida dos demais vivida junto a eles e não a vida dos demais vista desde um ateliê de criação”<sup>656</sup>. De acordo com Jara – que durante sua adolescência havia sido morador da *población* Arauco –, a ideia de fazer um disco centrado nos *pobladores* foi sugerida por seu amigo *Choño* Sahueta, operário que também era membro

<sup>652</sup> [LINER notes]. In: CURACAS. *Curacas*. Santiago: Peña de los Parra/DICAP, 1971. LP, contracapa.

<sup>653</sup> CARRASCO, 2003, p. 102.

<sup>654</sup> HUAMARÍ, CON cuerpo y alma apoyan a los candidatos de la UP. *El Siglo*, Santiago, 4 mar. 1973. p. 21.

<sup>655</sup> HUAMARÍ, CON..., 4 mar. 1973, p. 21.

<sup>656</sup> MALDONADO, Carlos. ‘La mejor escuela para el canto es la vida’. *Revista El Siglo*, Santiago, 14 out. 1972. p. 6.



do Comitê Central da *Jota*. Para elaborá-lo, o músico consultou documentos sobre a luta dos *pobladores* e realizou um exaustivo trabalho de campo, percorrendo diversas *poblaciones* santiaguinas, observando e gravando testemunhos de seus habitantes. Em uma entrevista para Carlos Maldonado, ele explicou que trabalhou “com o gravador em mãos”<sup>657</sup>, registrando os depoimentos das pessoas com quem conversou e também diversos sons ambientais (vozes, risos, ruídos de animais etc.), conforme apontou a historiadora Sílvia Simões.<sup>658</sup> Essas gravações foram incluídas no disco, como demonstram as canções “Lo único que tengo”, precedida por um canto de galo; “Luchín”, que inclui latidos de cachorro e a voz de uma criança recitando um poema; “La toma”, “Herminda de la Victoria” e “Marcha de los pobladores”, que se iniciam com relatos de *pobladoras*. Também contribuem para ambientar o ouvinte as letras de caráter descritivo e os diversos recursos teatrais empregados nas canções, como os sons de estúdio imitando ventania e trovão em “En el río Mapocho” e os diálogos entre personagens em “La toma”, “La carpa de las coliguillas” e “Sacando pecho y brazo”. Vale lembrar que Jara possuía formação teatral, assim como o dramaturgo Alejandro Sieviking, que participou como co-autor da obra.

Segundo Joan Jara, pouco depois do lançamento de *La población*, Víctor foi procurado por uma delegação da Confederación Ránquil que lhe pediu para compor uma obra sobre a história desta que era a maior associação de camponeses do Chile. Assim, em fins de 1972 ele partiu para o sul “numa expedição que entrou cordilheira adentro a cavalo, única forma de transporte para alcançar o remoto povoado onde ainda moravam os sobreviventes do massacre”<sup>659</sup> ocorrido em 1934, que seria o mote da obra. O projeto não chegou a se concretizar, mas, assim como *La población*, demonstra o objetivo de criar junto ao “povo”.

Os músicos entendiam que essa aproximação deveria ser acompanhada pela inserção efetiva do artista nas lutas populares, como declarou Patricio Manns a *El Musiquero*: “os artistas populares devem sair aos centros de trabalhos, devem ir junto aos companheiros trabalhadores, estejam onde estiverem, para aprender e para ensinar”. Nesta matéria, Manns discorria sobre seu regresso a Santiago após ter passado cinco meses na pampa salitreira “convivendo com os trabalhadores, nos vinculando a suas aspirações”. Ele argumentou que

<sup>657</sup> MALDONADO, 14 out. 1972, p. 6.

<sup>658</sup> SIMÕES, 2011, p. 154. A autora realiza uma análise exaustiva do LP *La población* no terceiro capítulo do trabalho.

<sup>659</sup> JARA, J., 1998, p. 271-272.

“não é o mesmo falar da pampa instalado em Santiago que meter-se ali” e explicou que “Nosso trabalho esteve orientado fundamentalmente ao cultural, com o entendimento de que consideramos o cultural como uma ação comprometida com as lutas populares”.<sup>660</sup>

Os músicos também buscaram atuar para além do plano cultural, pois, como expressou a canção final da cantata *Santa María de Iquique*, “el canto no bastará”. De acordo com a análise realizada pela musicóloga Eileen Karmy, este verso pode ser interpretado como um chamado dirigido à NCCh no sentido de complementar o canto com ações de distinta natureza que contribuíssem para alcançar as mudanças almejadas pela esquerda.<sup>661</sup> Esta conduta vinha sendo praticada pelos membros do Quilapayún – intérpretes da obra – desde a formação do conjunto. Tomando como pressuposto que “o importante é ser um cantor revolucionário e responder como artista e como militante”<sup>662</sup>, eles se envolveram em diversas atividades artísticas e políticas organizadas pelo PC, por organizações trabalhistas e pelo movimento estudantil. Podemos citar como exemplos seu engajamento no movimento da Reforma Universitária, suas diversas manifestações públicas de apoio aos candidatos de esquerda nas eleições de 1970 e 1973 e sua participação ativa em trabalhos voluntários, inclusive contribuindo para financiá-los.<sup>663</sup>

Outros músicos que participaram de trabalhos voluntários – não apenas cantando, mas também “colocando a mão na massa” – foram Víctor Jara (Imagem 20)<sup>664</sup>, Payo Grondona, Tito Fernández, Osvaldo Rodríguez, Rolando Alarcón, Nano Acevedo e os conjuntos Inti-Illimani, Huamarí, Cantamaranto e Amerindios.

<sup>660</sup> Apud GOMES, C., 2015, p. 140. As traduções foram realizadas pelo autor.

<sup>661</sup> KARMY, Eileen. “*Ecos de un tiempo distante*”: La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno. 2011. Tesis (Magíster en Artes, mención Musicología) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago. p. 134.

<sup>662</sup> YAÑEZ, 7 ago. 1973, p. 13.

<sup>663</sup> RECITAL DEL Quilapayún para financiar Trabajos Voluntarios. *El Siglo*, Santiago, 22 jan. 1973. p. 2.

<sup>664</sup> EL ARTE DE la descarga. *La Quinta Rueda*, Santiago, v. 2, nov. 1972. p. 24.



**IMAGEM 20**

Em um texto escrito para *Onda*, Osvaldo Rodríguez narrou sua experiência junto à família de Ángel Parra em um Centro de Reforma Agrária (CERA), onde trabalharam recolhendo pedras pesadas e carregando caixas de limão, além de cantarem e discursarem em um ato político.<sup>665</sup> Por sua vez, o Inti-Illimani foi elogiado por *Ramona* por ter ido trabalhar por três dias “com o chuço e a pá junto aos voluntários de Cabildo”, recusando uma oferta de 8 milhões de escudos para atuar nos mesmos dias em um balneário em Constitución.<sup>666</sup> Em outra ocasião, a revista afirmou que seus integrantes “se sentem militantes da causa do povo antes de tudo e entregam seu aporte à luta de todos os dias, abnegadamente” e, portanto, representariam “um verdadeiro exemplo do que deve ser o compromisso revolucionário”<sup>667</sup>. A matéria tinha como tema a participação do conjunto na campanha eleitoral de Gladys Marín, que concorreu nas eleições parlamentares de 1973.

<sup>665</sup> RODRÍGUEZ, Osvaldo. Lo dice: ‘Gitano’ Rodríguez. Una experiencia inolvidable’. *Onda*, Santiago, n. 31, 10 nov. 1972. p. 9.

<sup>666</sup> INTI-ILLIMANI. *Ramona*, Santiago, n. 19, 7 mar. 1972. p. 43.

<sup>667</sup> INTI-ILLIMANI: UN ejemplo. *Ramona*, Santiago, n. 70, 27 fev. 1973. p. 5.

A imprensa comunista deu bastante destaque ao apoio oferecido por músicos da NCCh aos candidatos do partido e frequentemente utilizou sua imagem para tornar mais atraentes os eventos políticos, como demonstra o anúncio abaixo, publicado em *El Siglo*:<sup>668</sup>



IMAGEM 21

Sob o título “Así vemos a Gladys Marín”, uma edição do jornal publicada às vésperas das eleições de 1973 informou que o Inti-Illimani estava trabalhando diariamente há mais de um mês com a candidata “Em concentrações e reuniões de diversos tipo [...] seja falando em uma pequena indústria com 10 operários, ou em concentrações com milhares de pessoas”. A razão foi explicada pelo líder do conjunto, Horacio Salinas: “Porque somos jovens revolucionários, porque estamos comprometidos com o povo”<sup>669</sup>. Já Víctor Jara participou da campanha de Eliana Aranibar. De acordo com Joan Jara, em 1973 o trabalho dos artistas favoráveis à UP estava melhor organizado do que em eleições anteriores e os músicos foram orientados a apoiarem candidatos específicos. Ainda segundo a autora, “Víctor não apoiou a Unidade Popular só com suas canções e os esclarecimentos que intercalava entre elas, mas, por sugestão de Eliana, fez discursos políticos, fato inédito em sua vida”. Apesar da timidez, “Não

<sup>668</sup> Aparecem nas fotografias laterais: Isabel Parra, Inti-Illimani, Quilapayún e Víctor Jara.

<sup>669</sup> INTI-ILLIMANI: ASÍ vemos a Gladys Marín. *El Siglo*, Santiago, 27 fev. 1973. p. 24.

era hora de cair fora e dizer ‘não, não posso; sou um artista, não um político’ [...] era necessário apoiar, a qualquer preço, o governo da Unidade Popular”<sup>670</sup>.

Outra forma pela qual os músicos da NCCh buscaram contribuir com o *processo* foi auxiliando o “povo” a desenvolver suas próprias expressões artísticas. Como vimos no capítulo anterior, o grande objetivo da esquerda no campo cultural era criar condições para que a cultura popular pudesse se tornar hegemônica, substituindo os “falsos valores” impostos pela sociedade capitalista. Mas enquanto alguns intelectuais reduziam este problema à necessidade das “massas revolucionárias” assumirem o controle dos meios de comunicação, outros argumentavam que a cultura correspondente à sociedade socialista ainda não estaria formada, sendo necessário criar condições para sua gestação. Nos dois casos, foi considerado imperativo estimular a participação popular nas atividades culturais, ou seja, a “arte do povo”.

Uma das atividades desenvolvidas pelos músicos com esta finalidade foi oferecer oficinas gratuitas em locais tais como sindicatos, centros de mães, *poblaciones* e centros estudantis. Em entrevista para *Onda*, Ángel e Isabel Parra comentaram sobre o centro cultural que funcionava ligado à Peña de los Parra, o qual oferecia aulas de violão, cerâmica, teatro, tecido e canto, além de fóruns mensais para analisar problemas da atualidade.<sup>671</sup> Um dos frutos dessa iniciativa foi a formação do conjunto Huayunca, composto por trabalhadores da editora Quimantú.<sup>672</sup> Já Nano Acevedo dava aulas de música chilena para os operários da Federação Nacional do Coro e Calçado (FONACC), os quais chegaram a formar um conjunto folclórico e lançar um disco pela DICAP composto por *cuecas* sobre a indústria do calçado.<sup>673</sup> Por sua vez, o Inti-Ilimani informou a *Ramona* que participaria de trabalhos voluntários na zona de Antofagasta no verão de 1972, nos quais “Junto aos centros culturais criaremos conjuntos folclóricos, coros e grupos de teatro com coisas que emergem da própria massa”<sup>674</sup>.

Segundo Víctor Jara, em seus recitais em sindicatos, escolas e universidades “ofereço o violão ao público para que também digam e expressem o que sentem. A resposta é formidável. A música tem um poder mágico de participação. E nossa juventude precisa

---

<sup>670</sup> JARA, J., 1998, p. 284.

<sup>671</sup> AGUILERA, 15 set. 1972, p. 27.

<sup>672</sup> HUAYUNCA, FOLKLORISTAS con futuro. *Onda*, Santiago, n. 35, 5 jan. 1973. p. 61.

<sup>673</sup> LO ÚLTIMO de la Onda. *Onda*, Santiago, n. 1, 17 set. 1971. Não paginado. Ver também ACEVEDO, 1995, p. 122.

<sup>674</sup> FOLKLORE PAL mundo. *Ramona*, Santiago, n. 15, 8 fev. 1972. p. 12.

participar, quer participar”<sup>675</sup>. A seu ver, a grande quantidade de festivais da canção<sup>676</sup> surgidos após a vitória eleitoral da UP demonstraria “que não somente nós cantamos. Todo o povo o está fazendo”<sup>677</sup>. Meses depois, o músico retomou este tema, indicando que

[...] nunca um movimento amador havia tomado tanto corpo em nosso país [...] tem se manifestado um tipo de expressão nova que poderia estar dentro da nova canção chilena, de trabalhadores e estudantes que narram suas próprias experiências através da canção utilizando distintos elementos rítmicos e distintos instrumentos.<sup>678</sup>

Não obstante o desejo expresso por Jara de integrar essas manifestações à NCCh, o historiador Javier Rodríguez – cuja dissertação de Mestrado enfoca as iniciativas culturais desenvolvidas no interior das empresas que compunham a Área Social (APS) durante o governo da UP – constatou que as duas esferas se mantiveram separadas.<sup>679</sup> Por um lado, os conjuntos formados por trabalhadores não tiveram a mesma visibilidade que os músicos da NCCh, havendo uma hierarquia entre eles, como sugere a participação de Jara como jurado no Primeiro Festival de Trabalhadores Têxteis da Área Social. Por outro, as formas musicais cultivadas pelos primeiros, mais próximas da Música Típica, da “Projeção Folclórica” ou de gêneros internacionais, “contrastarão enormemente com a música popular desenvolvida nas *peñas*, nas universidades e teorizada em revistas e semanários pelos criadores e intérpretes da Nova Canção Chilena”<sup>680</sup>. Apontando para uma disparidade de critérios entre as realizações dos trabalhadores e o mundo intelectual, o autor questiona a capacidade da NCCh para se aproximar da classe operária – o que, como vimos, também foi sugerido na época por artistas como Hector Pavez e Valericio Leppe.

Mas ainda que não seja possível falar em um impacto generalizado nos setores sociais visados pelos músicos, podemos encontrar nos documentos indícios de que seu trabalho foi reconhecido e alguns nomes chegaram a se consagrar nos meios de esquerda. Comentando as atividades realizadas durante a campanha eleitoral de 1970, Nano Acevedo afirmou que “as pessoas dos comitês e comandos só pediam Víctor Jara e Quilapayún, Ángel e Isabel Parra,

<sup>675</sup> LA DIPLOMACIA..., 26 nov. 1971, p. 13.

<sup>676</sup> Sobre os festivais organizados no Chile entre 1970 e 1973, ver RODRÍGUEZ AEDO, 2011.

<sup>677</sup> LA DIPLOMACIA..., 26 nov. 1971, p. 13.

<sup>678</sup> GARCÍA, Ricardo. Los artistas y el 72. *Ramona*, Santiago, n. 57, 28 nov. 1972. p. 25.

<sup>679</sup> Sobre o tema do movimento musical amador desenvolvido no interior das indústrias durante a UP, ver também MULARSKI, 2014, p. 195-198.

<sup>680</sup> RODRÍGUEZ AEDO, 2011.

Inti-Illimani, Cuncumén, Lonqui, Curacas. Os famosos e consagrados”<sup>681</sup>. No que se refere ao conjunto Quilapayún, *El Siglo* destacou que

Quando aparecem nos cenários dos teatros, nas tribunas dos motins, nos locais sindicais, nas aulas estudiantis, nas minas e no campo, são saudados com estrondosos aplausos. [...] E têm conseguido milagres: organizaram-se sindicatos depois de escutá-los, surgiram comitês da Unidade Popular, motivaram reflexões que conduzem à unidade e à consciência de classe.<sup>682</sup>

Ainda que possamos desconfiar dessas informações, tendo em vista o interesse do jornal em promover os artistas filiados ao PC, é inegável que o Quilapayún foi bastante popular entre as organizações trabalhistas. Em 1973, por exemplo, o Sindicato de Trabalhadores da Construção organizaram uma homenagem ao conjunto por sua atuação no Festival de Viña del Mar, que abordaremos no próximo item. Também veremos que a grande demanda por apresentações levou seus integrantes a multiplicarem o grupo.

O sentimento de identificação com o movimento também pode ser percebido no já mencionado convite da Confederação Ranquil a Víctor Jara e no nome escolhido para o centro de mães “Charo Cofre”, fundado em fins de 1972 na *pobación* santiaguina La Bandera, contando inicialmente com 57 sócias. Segundo Cofre, “Isso é algo muito importante para mim, pois significa que chego ao povo com meu trabalho”<sup>683</sup>.

Em todo o caso, o propósito deste item não foi discutir se os músicos conseguiram ou não atingir o objetivo de se aproximarem do “povo”, mas antes observar as concepções que embasaram tal busca. Como vimos, embora a aspiração de contribuir com a formação de uma “nova cultura” de caráter “nacional” e “popular” tenha sido compartilhada, diferentes foram as interpretações sobre o significado desse projeto e vários foram os caminhos percorridos para tentar concretizá-lo.

Vejamos agora outro tema do debate cultural que dividiu opiniões no interior da NCCh: a questão da “herança cultural burguesa”.

---

<sup>681</sup> ACEVEDO, 1995, p. 100.

<sup>682</sup> RUIZ, Martín. El Quilapayún y Santa María de Iquique. *El Siglo*, Santiago, 9 ago. 1970. p. 5.

<sup>683</sup> PANORAMA. *Ramona*, Santiago, n. 57, 28 nov. 1972. p. 7.

#### 4.4 As “heranças culturais burguesas”

Conforme demonstram trabalhos de Marcos Napolitano, Carine Dalmás e Fabio Dias, o tema da chamada “herança cultural burguesa” marcou o debate marxista sobre a cultura no século XX.<sup>684</sup> Um exemplo clássico pode ser encontrado nos primeiros anos da Revolução Russa: enquanto Lênin defendia uma “revolução cultural” baseada na apropriação seletiva da tradição “burguesa”, os *proletkultistas* advogavam o desenvolvimento de uma cultura popular proletária independente.<sup>685</sup> De acordo com John Willet, esta divergência esteve na raiz do corte na subvenção ao Proletkult ordenada pelo Partido Comunista Soviético nos anos 1920:

O próprio conceito de ‘cultura proletária’, que implicava na eliminação de todos os vestígios da ‘cultura burguesa’, era agora recusado por quase todos os dirigentes bolcheviques, na medida em que entrava em conflito com seus desejos de conservar como herança preciosa o melhor da cultura passada, menos nos casos em que seu conteúdo político pudesse ser considerado como seguramente prejudicial.<sup>686</sup>

Assim como na tradição marxista, o termo “herança cultural burguesa” figura no contexto da UP relacionado às formas e obras de arte consideradas “clássicas” na cultura ocidental.<sup>687</sup> Já vimos que o governo atuou no sentido de democratizar este legado – como exemplificam as coleções de livros “Minilibros” e “Quimantú para todos”, centradas no “melhor da literatura chilena, latino-americana e universal de todas as épocas”<sup>688</sup>. Para examinar como essa problemática aparece na NCCh, optamos por realizar uma ampliação da noção de “herança cultural burguesa”, concebendo-a no plural, de modo a abranger formas, estruturas e concepções artísticas diversas associadas ao sistema capitalista. Assim, centramos nossa análise em questões atinentes à autonomia da arte, à arte crítica, à “alta cultura” e à

---

<sup>684</sup> NAPOLITANO, 2011; NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 8, p. 7-20, jun. 1997. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39315/24134>>. Acesso em: 8 mar. 2017; DALMÁS, 2012; DIAS, Fabio A. D. *Do realismo burguês ao realismo socialista: um estudo sobre a questão da herança cultural no pensamento de Lukács nos anos 1930*. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

<sup>685</sup> Ver nota 471.

<sup>686</sup> WILLET, 1987, p. 87.

<sup>687</sup> Ver, por exemplo, as intervenções de Carlos Maldonado e Volodia Teitelboim em PARTIDO COMUNISTA DE CHILE, 1971.

<sup>688</sup> Apud <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97229.html>>. Acesso em: 16 mar. 2015.



cultura comercial. Como buscaremos demonstrar, as relações estabelecidas pelos músicos com a “cultura anterior”<sup>689</sup> foram diversas e marcadas por apropriações seletivas.

Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, o século XIX teve como característica a concepção do campo artístico como um universo relativamente autônomo, livre de imposições externas. Nessa perspectiva, os critérios de legitimidade da obra de arte não deveriam ser buscados no diálogo com a conjuntura política, social e religiosa, mas sim nas “regras internas” do campo.<sup>690</sup> Enfocando o caso da Literatura, Benoît Denis indica que os escritores adotaram uma série de atitudes e posturas destinadas a distingui-los do homem comum, reagrupando-se em uma “aristocracia simbólica”. Ainda de acordo com Denis, “Esse enclausuramento do campo literário foi particularmente afirmado com a distância tomada pelo escritor da atualidade política e social e na focalização de sua atividade sobre o trabalho da forma, única capaz de garantir a especificidade e a autonomia de sua prática”<sup>691</sup>.

Com o *Caso Dreyfus* (1894)<sup>692</sup> e a politização do campo literário ocasionada pela Revolução Russa (1917), esses pressupostos passaram a ser fortemente questionados. Demandando participação política, artistas e escritores expressaram a intenção de modificar as “regras” do campo, deixando de conceber a arte como um fim em si mesmo para fazê-la servir à sociedade.<sup>693</sup> Nessa busca, diferentes questões vieram à tona: engajamento implicaria militância? Haveria espaço para a liberdade de criação? Onde residiria a instância de legitimação da obra de arte? Com base em quais critérios?

No caso da Revolução Russa, o dirigismo estatal da cultura foi se configurando durante os anos 1920 até culminar na adoção oficial do realismo socialista em 1934, quando foram estabelecidos parâmetros rígidos para as criações artísticas.<sup>694</sup> Embora condenassem

---

<sup>689</sup> Termo utilizado na época para remeter às concepções culturais correspondentes ao período anterior ao início da construção socialismo e da “nova cultura”.

<sup>690</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>691</sup> DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002. p. 20.

<sup>692</sup> Em 1894, Alfred Dreyfus, oficial do exército francês de origem judaica, foi condenado por traição. Posteriormente, descobriu-se que ele era inocente e havia sido vítima de uma armação, mas o erro judicial foi acobertado. Diante desta situação, um grupo de escritores de prestígio – que incluía Émile Zola, Marcel Proust e Anatole France – publicou o “Manifesto dos Intelectuais”, que protestava contra as autoridades e exigia a libertação de Dreyfus. Ao afirmar o direito dos signatários de desafiar a razão de Estado em nome dos princípios universais da verdade e da justiça, o documento trouxe para o centro do debate a questão das relações estabelecidas entre intelectuais e política, estabelecendo um sentido moderno para o termo “intelectual”.

<sup>693</sup> DENIS, 2002, p. 21-25.

<sup>694</sup> Sobre o realismo socialista soviético, ver ROBIN, Regine. *Le réalisme socialiste: une esthétique possible*. Paris: Payot, 1986; STRADA, Victorio. Da ‘revolução cultural’ ao ‘realismo socialista’; “Do ‘realismo

este modelo, os líderes da Revolução Cubana também desenvolveram uma política cultural voltada aos interesses partidários e repressora, ainda que os artistas tenham encontrado “brechas” para desenvolver obras que se afastavam das diretrizes oficiais. No segundo capítulo da tese, vimos que o anti-intelectualismo foi oficializado por Fidel Castro em 1971, gerando forte oposição por parte de alguns apoiadores da Revolução, o que levou um grupo de escritores e artistas chilenos a publicarem uma manifestação de apoio ao governo cubano. Dentre os nomes que subscreveram a “Declaración chilena”, podemos encontrar os de diversos músicos ligados à NCCh: Luis Advis, Rolando Alarcón, Homero Caro, Horacio Durán, Payo Grondona, Patricio Manns, Sergio Ortega, Angel Parra, Isabel Parra, Fernando Ugarte e os conjuntos Huamarí, Los Curacas, Inti-Illimani e Tiempo Nuevo. A julgar pelo conteúdo do documento, poderíamos inferir que tais músicos defendiam o cerceamento da liberdade de expressão do intelectual, visando salvaguardar a ideologia revolucionária.

Mas isso não se comprova quando consultamos suas declarações à imprensa, as quais sugerem que, apesar de haver divergências a respeito do maior ou menor grau de tolerância que o governo da UP deveria ter em relação aos meios de comunicação ligados à oposição política, não houve uma busca por estender as demandas coercitivas aos intelectuais de esquerda. E embora a terminologia associada ao discurso anti-intelectualista tenha sido constantemente empregada pelos músicos, prevaleceu a exaltação da liberdade criativa, entendida como correlato, no cultural, da *Via chilena ao socialismo*. Nesse sentido, como constatamos em nossa dissertação de Mestrado, o projeto revolucionário atuou antes como estímulo à diversificação do repertório associado à NCCh do que como elemento limitador e homogeneizante.<sup>695</sup> Também é importante recordar que uma grande parte dessa produção se distanciava da problemática política, como é o caso dos diversos temas amorosos e instrumentais gravados pelo Inti-Illimani.

Uma outra dimensão do anti-intelectualismo que aparece na “Declaración chilena” é a recusa da noção de intelectual como “consciência crítica” da sociedade – o que, de acordo com Fidel Castro, corresponderia a uma concepção burguesa. Este argumento foi utilizado pelo governo cubano para tentar silenciar as críticas ao regime, como indicamos ao comentar o “Caso Padilla”. Quanto à NCCh, verifica-se que os músicos pautaram seu discurso na

---

socialista’ ao zdavovismo. In: HOBSBAWM, Eric. *História do marxismo vol. IX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 109-200.

<sup>695</sup> SCHMIEDECKE, 2015, p. 201-203.

defesa do *proceso chileno*, mas isso não os impediu de realizarem críticas que visavam ser construtivas. Após afirmar que “se há que se fazer a crítica, que ela seja positiva”, Ángel Parra comentou em uma entrevista sobre suas atividades enquanto membro da Comissão Nacional de Cultura, centradas em difundir o folclore em lugares afastados, “embora na minha opinião esta não seja a solução... a solução seria ter acesso aos planos de educação nos colégios dando a conhecer o folclore desde o jardim de infância”<sup>696</sup>.

Em 1972, Ricardo García entrevistou alguns artistas que haviam apoiado a candidatura de Allende, perguntando sobre sua participação na campanha e sobre o que gostariam de pedir ao governo. Richard Rojas respondeu que “Nestes dois anos de governo se fez algo, mas falta muito. Falta uma discussão ideológica em torno dos objetivos de uma revolução cultural [...] [e falta] que se cumpram as quarenta medidas”, enquanto os Ameríndios criticaram a falta de um planejamento artístico que permitisse abrir canais de comunicação popular e reivindicaram o cumprimento do decreto destinado a reservar uma parte da programação radial à música nacional.<sup>697</sup>

A demanda por uma política cultural planificada foi constante nas declarações dos músicos, que fizeram coro aos intelectuais analisados nos capítulos 2 e 3. Assim, quando perguntado sobre quais medidas seriam necessárias para levar essa política a cabo, Víctor Jara destacou a necessidade de se criar o Instituto Nacional da Arte e da Cultura (INAC), pois “acredito que já é hora de que um organismo central organize, planifique e oriente” as diferentes iniciativas culturais que se multiplicavam a cada dia. Frente à questão do que faria “se estivesse em suas mãos corrigir alguns erros do processo chileno”, fez comentários atinentes à oposição direitista, aos meios de comunicação de massa e aos festivais da canção.<sup>698</sup>

Mas enquanto os músicos citados limitavam suas críticas a questões pontuais de ordem prática, sempre ressaltando seu apoio incondicional ao *proceso*, Patricio Manns entendia que a arte deveria manter um distanciamento crítico do governo, pois “Eu acredito que o artista é a consciência crítica do seu tempo”<sup>699</sup>. Conforme declarou para *El Musiquero*:

<sup>696</sup> ÁNGEL PARRA, jan. 1971, p. 3.

<sup>697</sup> GARCÍA, Ricardo. Los artistas y el triunfo popular. *Ramona*, Santiago, n. 45, 5 set. 1972. p. 59-61.

<sup>698</sup> MANSILLA, 26 ago. 1973, p. 2.

<sup>699</sup> GARCÍA, 30 maio 1972, p. 36.

Toda forma artística comprometida é uma expressão crítica. Os criadores conscientes, preparados, devem exercer não somente o aplauso indiscriminado e falseador, mas também exercitar o olhar crítico [...] Fundamentalmente a arte não empurra o carro das revoluções, marcha à vanguarda [...] E a tarefa essencial é responder ao fogo salpicado que cai sobre as revoluções em marcha.<sup>700</sup>

Laura Jordán e Caio Gomes sinalizam que a postura crítica defendida pelo artista deve ser compreendida em conexão com seu posicionamento político.<sup>701</sup> Ao contrário de grande parte dos músicos da NCCh, que eram filiados aos partidos da UP, Manns era militante do MIR, organização de tendência “rupturista” que se manteve à esquerda do governo e em diversas ocasiões entrou em conflito com o mesmo ao buscar promover o “poder popular”.

Se analisamos o conjunto de atividades desenvolvidas por Manns entre 1970 e 1973, percebemos que, por um lado, ele se envolveu diretamente em projetos governamentais, trabalhando como jornalista para a Editora Quimantú e participando de iniciativas culturais variadas; e, por outro, difundiu canções centradas na figura do guerrilheiro, sugerindo que a luta armada ainda seria uma opção. Muitas dessas composições integram do LP *Patricio Manns* (1971), que também inclui “No cierres los ojos”, na qual o músico salientava que a vitória da UP estava longe de significar o triunfo do socialismo no país:

[...] Son hombres de mi país / repartidos al azar / que empuñando su esperanza / y blandiendo sus jirones / y esgrimiendo su confianza / fueron a las elecciones, / a ganar. / [...] / *Cuida tu poder, / vete a vigilar, / no cierres los ojos, / no vayas a despertar / como ayer.* / [...] / No te sientes a vivir: / vete afuera a combatir. / La victoria está distante / de tu mano todavía, / no lo olvides un instante, / noche y día no lo olvides / en tu ser.

É interessante notar que Manns pautava sua defesa de uma arte crítica em um suposto modelo cubano, alegando que “Todo artista deve ser um homem comprometido e não por isso deve cantar ao regime. Em Cuba, por exemplo, também fazem críticas ao governo”<sup>702</sup>. Assim, embora suas concepções artísticas se distanciassem consideravelmente do modelo preconizado por Fidel Castro – o que também pode ser percebido na recusa às “coisas

<sup>700</sup> LA NUEVA CANCIÓN..., [nov.?] 1971, p. 6.

<sup>701</sup> GOMES, C., 2015, p. 139-143; JORDÁN, Laura. Cantando al MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns. CONGRESO DA IASPM, IX, 2010a, Caracas. *Anais...* Caracas: IASPM, 2010a, p. 369-376. Disponível em: <<http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-ix-congreso/>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

<sup>702</sup> PATRICIO MANNNS: NO..., 1973, p. 53.

panfletárias de má qualidade” em favor de “canções com mensagens subliminares e que não tivessem como objetivo central elogiar um objeto determinado”<sup>703</sup> –, o músico procurou sempre apontar para a Revolução Cubana como exemplo a ser seguido, de modo a explicitar sua concordância com os postulados do MIR.<sup>704</sup>

Nos parágrafos anteriores, bem como em diferentes passagens da tese, é perceptível que os músicos da NCCh também não compactuavam com o pressuposto anti-intelectualista que opunha criação artística e ação revolucionária. Ao contrário, suas declarações sugerem que eles atribuíam um papel de destaque ao intelectual no processo revolucionário. Para citar mais um exemplo, Víctor Jara expressou para *El Siglo* que “para os criadores o rigor artístico deve estar como primeira exigência, porque, enfim, somos chamados a criar a nova cultura”<sup>705</sup>.

Mas se os músicos não coincidiam com os principais fundamentos da política cultural cubana, por que expressar sua solidariedade com o regime diante dos ataques deferidos por outros intelectuais de esquerda? Conforme explica o historiador Rolando Álvarez referindo-se ao PC chileno,

[...] a posição internacionalista, indissolúvelmente ligada a suas relações com a União Soviética, formavam parte de uma identidade política que estava convencida da inevitabilidade histórica do socialismo. Erros, situações equívocas, em particular as inconseqüências da União Soviética e as polêmicas com Fidel Castro, ficavam subordinadas à “defesa do socialismo”. Para o PC, reconhecer estas situações debilitava sua causa em nível internacional e nacional, razão pela qual só cabia ser leais a eles.<sup>706</sup>

Entendemos que essas considerações podem ser estendidas ao movimento da NCCh, que colocou em primeiro plano a necessidade política de defender o socialismo, bem como a luta “anti-imperialista” que estava sendo travada por Cuba e por outros países do chamado “Terceiro Mundo”. Este enfoque internacionalista está presente na declaração final do IV

<sup>703</sup> GARCÍA, 30 maio 1972, p. 36.

<sup>704</sup> Vale mencionar que, mesmo em Cuba, não se pode falar em um total controle estatal da cultura. Na produção musical e cinematográfica, por exemplo, podemos encontrar diversos exemplos de artistas e obras que realizaram críticas ao regime e/ou estiveram distantes da estética realista, valendo-se de referências vanguardistas. Sobre o assunto, ver VILLAÇA, Mariana. *Polifonia tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2004; VILLAÇA, 2010.

<sup>705</sup> MALDONADO, 14 out. 1972, p. 6.

<sup>706</sup> ÁLVAREZ VALLEJOS, 2011, p. 72.

Festival da Canção Comprometida<sup>707</sup>, realizado em Valparaíso em 1973. Assinado pelos diversos músicos chilenos e estrangeiros que participaram do evento, o documento comemorava o cessar de fogo no Vietnã, saudava a “gloriosa Revolução Cubana, primeira grande vitória dos povos da América Latina”, e declarava apoio ao *processo chileno*, condenando “toda forma de imperialismo que dificulte o caminho do Chile até sua libertação definitiva”<sup>708</sup>.

A exaltação dos movimentos internacionais de cunho socialista e/ou “anti-imperialista” também está presente em diversos discos e canções dos músicos da NCCh, destacando-se os LPs *Por Cuba y Vietnam* (1969) e *Rolando Alarcón canta a los poetas soviéticos* (1971), de Rolando Alarcón; *X Vietnam* (1968) e *Vivir como él* (1972), do Quilapayún; e as canções “Cuba va”, gravada por Ángel Parra em 1972; “A Cuba” (1970) e “El derecho de vivir en paz” (1971), de Víctor Jara; e “Segunda Declaración de la Habana” (1971), do Quilapayún.

No que se refere especificamente a Cuba, também é importante citar as aproximações estabelecidas entre os artistas dos dois países. De acordo com Eduardo Carrasco, os integrantes do Quilapayún viajaram à ilha em 1971, onde, além de realizarem apresentações artísticas, tiveram uma longa reunião com Fidel Castro, que se mostrou interessado pelo repertório que cultivavam. Pouco tempo depois, o governo cubano enviou ao Chile um grupo de jovens músicos – reunidos no recém-formado conjunto Manguaré – para que aprendessem a tocar canções naqueles moldes, tendo como professores, além do Quilapayún, Víctor Jara, Isabel Parra, Inti-Illimani e Aparcoa.<sup>709</sup> Nos seis meses em que permaneceu no Chile, o Manguaré realizou uma série de apresentações em festivais, gravou *singles* e LPs pela DICAP e participou de discos de outros músicos. Um dos LPs, *Música para Guillén* (1972), foi gravado em conjunto com a cantora Marta Contreras e estava composto por canções baseadas em poemas do poeta Nicollás Guillén, então presidente da UNEAC.<sup>710</sup>

Para além do contato estabelecido com o Manguaré, Isabel Parra – que afirmava ser “fanática por Cuba”<sup>711</sup> e não se sentir no direito de fazer críticas ao governo de Castro –

<sup>707</sup> Ver Apêndice 7.

<sup>708</sup> DOS DECLARACIONES al término del Festival. *El Siglo*, Santiago, 31 jan. 1973. p. 12.

<sup>709</sup> MANGUARÉ: MISIÓN cumplida. *Ramona*, Santiago, n. 21, 21 mar. 1972. p. 32.

<sup>710</sup> GOMES, C., 2015, p. 146. Sobre o disco, ver: GARCÍA, Ricardo. De Valparaíso con amor. *Ramona*, Santiago, n. 36, 4 jul 1972. p. 32.

<sup>711</sup> POLITZER, Pati. Isabel Parra llegó chocha con Cuba. *Ramona*, Santiago, n. 4, 19 nov. 1971. p. 47.

desenvolveu uma série de projetos junto a artistas cubanos desde os anos 1960. Em 1971, ela foi à ilha para participar da exposição sobre Violeta Parra que havia sido organizada pela Casa de las Américas e aproveitou para gravar algumas canções com músicos da Nova Trova, as quais foram incluídas no seu LP *De aquí y de allá*. No ano seguinte, esta pareceria originou um novo disco, intitulado *Isabel Parra y parte del grupo de experimentación sonora del ICAIC*, gravado parte em Havana, parte em Santiago.

Conforme indicamos anteriormente, a oposição da NCCh ao “imperialismo” norte-americano não envolvia somente questões de ordem política, mas também cultural. Este tema foi desenvolvido pelo historiador Jeffrey Taffet:

Aceitar a música norte-americana como superior à música local era análogo a aceitar a dominação norte-americana na economia e na posição internacional do Chile. O movimento da NCCh se tornou a solução à invasão cultural. Por meio do uso de instrumentos tradicionais e melodias, os cantores folclóricos criaram uma música local que poderia se tornar a espinha dorsal da nova cultura folclórico-popular. Essa nova cultura poderia suplantiar a cultura do consentimento existente e substituí-la por uma cultura do consentimento nacionalizada que desse apoio às ações políticas e econômicas da esquerda.<sup>712</sup>

Assim, a resposta à “invasão cultural” norte-americana foi buscada na cultura popular chilena e latino-americana. Mas alguns músicos fugiram à regra, apropriando-se de elementos associados à cultura “invasora” – em especial, o *rock*. De acordo com os pesquisadores Martín Farías e Fabio Salas, havia muito preconceito no interior da esquerda chilena em relação ao uso de instrumentos elétricos, aos quais era atribuída toda uma carga simbólica relacionada ao “imperialismo” norte-americano.<sup>713</sup> Daí que eles tenham sido empregados em algumas ocasiões justamente em canções de temática anti-imperialista, visando reforçar sua mensagem. É o caso de “El tuerca” (1969), que em ritmo de *go-go* satiriza os jovens chilenos de origem “burguesa”:

Con pasión amo el *go-cart* / que me da felicidad, / escuchar los Rolling Stones, / amo la velocidad. / Las muchachas que me admiran / gritan al verme pasar, / con escape libre y todo, / yo no me dejo atrapar, / porque fíjense que tengo / un problemita sexual / [...] / Tengo un padre que es

---

<sup>712</sup> TAFFET, Jeffrey F. “My guitar is not for the rich”: The New Chilean Song Movement and the Politics of Culture. *Journal of American Culture*, Malden, v. 20, n. 2, 1997. p. 94.

<sup>713</sup> FARIÁS ZÚÑIGA, 2014, p. 77-78.

gerente / de la cía. Comercial / y le ha entrado tanto dólar / que no lo halló en qué gastar. / [...]

Como explica a historiadora Ingrid Seguel-Boccaro, na medida em que o termo *burguês* estava identificado com a dominação de classe exercida por uma elite estrangeirizada, ser *burguês* ou agir como, pensar como, se comportar como *burguês* significaria consentir com essa dominação. Assim, a crítica à “burguesia” implicava na crítica aos “valores burgueses”, em especial no que tange ao culto ao modo de vida norte-americano.<sup>714</sup>

A letra de outra canção do mesmo disco de Ángel Parra reitera a crítica realizada em “El tuerca” e explicita que o ritmo de *go-go* era considerado “alienante” pelo artista:

Voy los sábados al “Drugstore”, / no sólo por estar *in*. / Comemos chicles con drogas, / es un Carnaby *petit*. / *Please*, ofrécame una Pepsi, / o no, prefiero una Sprite, / aunque hay Orange Ginger Ale, / – no sé qué voy a tomar. / ¡Viva mi tierra chilena / que no soporta cadenas! / Un Manhattan para el cóctel, / con un sándwich de paté, / Hilton, Viceroy y Lucky / para un feliz happy end. / Vamos a bailar *go-go* / en un *drive in* especial, / tengo un póster de los Beatles / y un *long play* sensacional. / ¡La patria y la soberanía / se defienden con la vida! / Mi camisa es *wash-and-ware* / y mi espíritu también, / soy *pro-yanqui*, amigos míos, / por eso *I love* el inglés.

Uma visão diferente sobre o *pop* aparece em “Cuba va”, composição de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés e Noel Nicola gravada pelo músico chileno em 1972. Ao se mostrarem receptivos ao *rock* e utilizarem instrumentos elétricos em diversas obras, os artistas da Nova Trova e do Grupo de Experimentação Sonora do ICAIC contribuíram para diminuir o preconceito em relação aos mesmos.<sup>715</sup> Na versão realizada por Parra de “Cuba va”, gravada com a banda de *rock* Los Blops, nos deparamos com um som psicodélico tocado com violão, baixo, bateria, teclado e guitarra distorcida. E enquanto a versão original apresentava cerca de 30 segundos de parte instrumental improvisada ao final, a nova ampliou este tempo para mais de um minuto e meio, enfatizando a psicodelia.

<sup>714</sup> SEGUEL-BOCCARA, Ingrid. *Les passions politiques au Chili durant l'Unité Populaire (1970-1973)*. Essay d'analyse socio-historique. Paris: Éditions L'Harmattan, 1997. p. 134.

<sup>715</sup> Sobe a Nova Trova cubana e o G.E.S. do ICAIC, ver: VILLAÇA, 2004.



Se Ángel Parra foi se abrindo aos poucos para o gênero, músicos como Rolando Alarcón e Payo Grondona estiveram próximos de conjuntos da Nueva Ola<sup>716</sup> desde os anos 1960. Além disso, uma das principais marcas do estilo cultivado por Payo foi o uso do banjo, instrumento identificado com a música *folk* norte-americana.

Outros casos que merecem menção são os de Víctor Jara e Amerindios. A aproximação do primeiro com a música norte-americana teve início em sua discografia com a gravação, junto ao Quilapayún, da canção “Hush-a-bye” (Peter Yarrow/Paul Stockey), cantada em inglês no LP *Canciones Folklóricas de América* (1968). Nos anos seguintes, Jara realizou versões das canções “If I had a hammer” (Lee Hays/Pete Seeger) e “Little boxes” (Malvina Reynolds), transformadas, respectivamente, em “El martillo” (1969) e “Las casitas del barrio alto” (1971). Esta última foi gravada no LP *El derecho de vivir en paz* (1971), que também inclui duas canções em que participam Los Blops, “Abre la ventana” e “El derecho de vivir en paz”.<sup>717</sup>

Referindo-se à canção que dá título ao disco, na qual aparece com clareza a estética do *rock* psicodélico, o guitarrista Eduardo Gatti comentou que “inclusive era mais louco, os arranjos eram mais, mais progressivos que tudo o que tínhamos feito até esse momento”<sup>718</sup>. De acordo com Joan Jara, ao adotar essa sonoridade, Víctor visava promover uma “experiência de ‘invasão da invasão cultural’”<sup>719</sup>. A letra da canção exalta o movimento de resistência à ocupação norte-americana no Vietnã, atribuindo a esta luta um significado universal:

El derecho de vivir / poeta Ho Chi Minh, / que golpea de Vietnam / a toda la humanidad. / Ningún cañón borrará / el surco de tu arrozal. / El derecho de vivir en paz. / Indochina es el lugar / mas allá del ancho mar, / donde revientan la flor / con genocidio y napalm. / [...] / Tío Ho, nuestra canción / es fuego de puro amor, / es palomo palomar / olivo del olivar. / Es el canto universal, / cadena que hará triunfar / el derecho de vivir en paz.

---

<sup>716</sup> O termo “Nueva Ola” (Nova Onda) abrange diferentes tendências musicais desenvolvidas no Chile a partir dos anos 1950 associadas ao *rock* e à balada romântica e direcionadas ao público jovem. No que tange à aproximação com músicos da NCCh, o conjunto Los Mac’s gravou a canção “La muerte de mi Hermano”, de Payo Grondona, em 1967, alcançando grane sucesso. Por sua vez, Rolando Alarcón gravou no mesmo ano dois temas de Los Tickets em seu LP *El nuevo Rolando Alarcón*.

<sup>717</sup> FARIAS ZÚÑIGA, 2014, p. 142-143.

<sup>718</sup> FARIAS ZÚÑIGA, 2014, p. 145.

<sup>719</sup> JARA, J., 1998, p. 214.

Aqui a denúncia da violência aplicada pelos EUA na forma de bombas e armas químicas procurou evidenciar o caráter perverso do “imperialismo”, apontado como inimigo comum dos diferentes países que lutavam por sua soberania.

Los Blops também participaram do LP *Patricio Manns* (1971), interpretando com instrumentos elétricos os temas “Su nombre ardió como um pájar” e “Tamara Bunke”, sendo este último em ritmo de balada.<sup>720</sup>

No caso do Amerindios, o primeiro *rock* gravado foi “Hoy es el primero día del resto de tu vida” (1971), *jingle* da revista *Onda*. Dois anos depois, eles lançaram o disco *Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto*, parte da série “Machitún”, dirigida pelo próprio Julio Numhauser na IRT. Conforme a análise realizada por Martín Farías, o disco possui claros elementos de fusão:

Por exemplo, “A pie camino”, que parece ser um sucesso *pop* ao que se soma um *charango* marcando uma constante marcha; “Los niños cuando niños” com ritmo agitado e elementos de improvisação [...]; e “El barco de papel”, uma canção muito solene e tranquila na que de repente irrompe uma bateria acelerando o pulso. Mas sem dúvida o mais atrativo do disco são duas peças instrumentais: “Valparaíso 4 a.m.”, com uma fusão de sonoridades progressivas e sampleios de gaviotas, e “Cueca beat”, onde aparece a guitarra com distorção dialogando de igual para igual com o violão em um ritmo de 6/8 e um canto a duas vezes sem palavras.<sup>721</sup>

Não localizamos nas fontes consultadas críticas por parte de outros músicos à aproximação entre *rock* e NCCCh, o que sugere que este recurso foi considerado uma forma válida, embora pouco praticada, de renovar a canção comprometida. Mas isso não significava aceitar por tabela a predominância da música norte-americana nos meios de comunicação de massa, pois este fenômeno era associado ao “imperialismo”.

Na visão da esquerda, a dominação cultural só poderia ser combatida acabando-se com a concepção da cultura como mercadoria, embora houvesse divergências quanto à natureza e o ritmo das ações a serem empregadas com este fim. No campo musical, o caráter comercial dos meios de comunicação foi frequentemente atacado por artistas ligados ao folclore. Conforme expressou Hector Pavez em 1969,

<sup>720</sup> FARÍAS ZÚÑIGA, 2014, p. 145.

<sup>721</sup> FARÍAS ZÚÑIGA, 2014, p. 150-151.

É uma verdade certa que a rádio, à força de repetição, está deformando a mente da juventude desde a mais terna infância, criando-lhes a adaptação dos modismos forâneos e aos ritmos sincopados. Dá pena ver como a educação radial os converte em autômatos do ritmo e da compra de discos. [...] Esta ferramenta que é o som, onde vale nada mais que o ídolo do momento, é o produto da maquinaria publicitária posta em marcha com fins bem conhecidos, quais sejam os de formar na juventude o gosto pelos falsos valores.<sup>722</sup>

A crítica à alienação promovida pela mídia também foi constante nos discursos dos músicos da NCCh. Nas palavras de Víctor Jara, “Por seus meios de informação, a burguesia dita à massa falsos padrões de vida e ideais deformados, que se baseiam no ideal de vida norte-americano, no conformismo, no anticomunismo e na mediocridade”<sup>723</sup>. Ainda de acordo com Jara, a canção comprometida se dedicava a destruir “esses mitos e essa ação alienante do capitalismo”<sup>724</sup>, como demonstra sua composição “¿Quién mató a Carmencita?”, de 1969. Inspirada na história de uma adolescente que havia cometido suicídio, a canção atribui sua infelicidade ao “ambiente de alienação que provocam os distorcidos meios de informação e a miséria em que está desaparecida a maioria do povo”<sup>725</sup>:

Apenas quince años y su vida marchita / el hogar la aplastaba y el colegio aburría / en pasillos de radios su corazón latía / deslumbrando sus ojos los ídolos del día. / Los fríos traficantes de sueños en revistas / que de la juventud engordan y profitan / torcieron sus anhelos y le dieron mentiras / la dicha embotellada, amor y fantasía. / [...] / Huyó, Carmencita murió / [...] / La muchacha ignoraba que la envenenarían / que toda aquella fábula no le pertenecía, / conocer ese mundo de marihuana y piscina / con Braniff International viajar a la alegría. / Su mundo era aquél, aquél del barrio Pila / de calles aplastadas, llenas de griterías / su casa estrecha y baja, ayudar la cocina / mientras agonizaba otros se enriquecían.<sup>726</sup>

Assim, a canção “é um ataque a esse mundo de fantasia de ideal norte-americano de vida que cria a propaganda”<sup>727</sup>.

A crítica explícita aos meios de comunicação também foi realizada por Payo Grondona em “Los espero en Zapallar en mi Impala” (1971), composição que é praticamente um texto de Armand Mattelart cantado:

<sup>722</sup> CHAMORRO DÍAZ, 20 jul. 1969, p. 3.

<sup>723</sup> JARA, Víctor. La canción protesta. *El Siglo*, Santiago, 30 abr. 1970, p. 11.

<sup>724</sup> JARA, V., 30 abr. 1970, p. 11.

<sup>725</sup> SEPÚLVEDA, Ramiro. Víctor Jara pregunta ¿Quién mató a Carmencita? *Puro Chile*, Santiago, n. 39, 5 jun. 1970, p. 7.

<sup>726</sup> SEPÚLVEDA, 5 jun. 1970, p. 7.

<sup>727</sup> SEPÚLVEDA, 5 jun. 1970, p. 7.

Los medios de comunicación / en manos de reaccionarios / deforman el gusto / inventan la opinión / Imponen valores y productos [...] / difunden costumes de clases / Pretenden entregar indiosinracia / es decir, sentimientos nacionales / Cuando en verdade lo que publican / [...] / son sus realidades de mentiras / [...] / ideología de masificación, de estupidación [...]

Visando exemplificar como se processariam essas operações ideológicas, a parte final da canção conta uma história seguindo a fórmula básica das historietas de amor (traições, resolução de conflitos com dinheiro, final feliz).

Os músicos da NCCh atribuíam sua relativamente baixa presença nos meios justamente ao trabalho de “desalienação” que buscavam realizar, bem como ao fato de não ocultarem seu engajamento político. Em entrevista para *El Musiquero*, os integrantes do Quilapayún indicaram que, não obstante o conjunto ter gravado vários LPs, enchido de público o Estádio Chile e realizado turnês exitosas no exterior, “revistas e jornais que têm uma posição política nos têm ignorado”<sup>728</sup>. Na mesma linha, quando perguntado sobre as razões pelas quais “suas canções não são escutadas nas rádios e nem se saiba de você”, Patricio Manns respondeu que isso se devia a motivos políticos.<sup>729</sup> Para Ángel Parra, tal boicote demonstrava que “O ambiente artístico não se salva da luta de classes”. O músico chama atenção para a necessidade de buscar a solução para o problema no plano ideológico, não só atacando os veículos da oposição, mas realizando mudanças nos meios de esquerda, que deveriam abandonar a concepção de que o público só gostava de ritmos estrangeiros e de letras alienantes. Em suas palavras: “É um erro pensar que o que o público gosta é ‘La pequeña langosta’. Devemos dar a conhecer nosso folclore [...] Os chilenos querem escutar a música de hoje, de combate, a que respalda este governo, a que chama ao trabalho voluntário, a música que verdadeiramente nos representa”<sup>730</sup>. Ou seja: o repertório cultivado pela NCCh, cujos interesses não estariam voltados “para a suja competição da revista *Ranking* dos Estados Unidos, que repetem as rádios chilenas”<sup>731</sup>.

<sup>728</sup> QUILAPAYÚN: NO SOLAMENTE la canción protesta es canción popular. *El Musiquero*, Santiago, n. 126, nov. 1970. p. 5.

<sup>729</sup> PATRICIO MANNS: NO..., 1973, p. 53.

<sup>730</sup> BARRAZA, abr. 1973, p. 6. No trecho citado, Parra faz referência à canção “Salta, pequeña langosta” (1970), do cantor argentino Rubén Mattos, que alcançou grande sucesso no Chile. Sua letra diz: “Salta, salta, salta, pequeña langosta / quieren alejarme de ti a toda costa / Salta, salta, salta, pequeña al costado / que hoy están de engancho todos los pescados / Salta, salta, salta, pequeña langosta / no te vayas lejos, volvé hacia la costa / que hay un maremoto bailando a tu lado / y cualquier pescado te puede robar”.

<sup>731</sup> BARRAZA, abr. 1973, p. 6.

Podemos dizer que os músicos ligados ao movimento construíram sua identidade em oposição à figura do ídolo da canção. Aproximando-se dos postulados defendidos por Michèle Mattelart<sup>732</sup> no já citado texto “El conformismo revoltoso de la canción popular”, Eduardo Carrasco escreveu em seu livro memorialístico:

O ‘idolismo’ é o resultado das relações mercantis introduzidas no domínio da canção popular, e consiste em fazer crer ou tentar fazer crer que os artistas deste gênero [Neofolklore] são umas espécies de semi-deuses com estranhos poderes sobre seu público. Sua arte não é o produto de um trabalho ou um talento criativo, senão uma qualidade quase divina [...]<sup>733</sup>

Haveria por parte das empresas discográficas e dos meios de comunicação ligados a elas “o interesse de transformar um artista em um produto de grande consumo, daí os descomunais esforços de promoção que se fazem em torno de determinados nomes, cujo talento geralmente está longe de ser provado”<sup>734</sup>. Sobre este último ponto, Carrasco destacou que “Êxito artístico e valor não são o mesmo e nossa época demonstrou [...] que êxito não implica qualidade, assim como a qualidade nem sempre acarreta o êxito”<sup>735</sup>. Nessa perspectiva, o pouco espaço dado à NCCh na mídia seria indicativo não apenas do valor do repertório cultivado, mas também da integridade dos músicos.

Em uma entrevista concedida para *Onda* em 1972, Homero Caro expressou que “Minhas canções têm um valor vigente, permanente. Não pretendem nem estão na moda. Creio que escolhi o caminho mais difícil. Mas sobretudo gosto da poesia e em tudo o que canto deve haver algo dela. Também me preocupo muito com a música”<sup>736</sup>. Já Tito Fernández e os músicos do Inti-Ilumani afirmaram a *Ramona* que não queriam se converter em ídolos – ao contrário, estariam sempre buscando colocar-se lado a lado com o público.<sup>737</sup>

Com base na mesma concepção, os integrantes do Quilapayún decidiram multiplicar o conjunto em fins de 1972. Sob o título “¿Te gustaría ser del Quilapayún?”, *Ramona* informou sobre a iniciativa de criar uma oficina musical dirigida a potenciais novos membros. Para se

<sup>732</sup> MATTELART, M., set. 1970. É interessante observar que esta autora redigiu as *liner notes* do segundo LP do Amerindios (*Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto*, 1973), diferenciando seus integrantes da figura do ídolo da canção e da “ideologia do espetáculo”.

<sup>733</sup> CARRASCO, 2003, p. 18-19.

<sup>734</sup> CARRASCO, 2003, p. 19.

<sup>735</sup> CARRASCO, 2003, p. 19.

<sup>736</sup> GRÜNBERG, Nancy. La revolución poética de Homero Caro. *Onda*, Santiago, n. 30, 27 out. 1972. p. 41.

<sup>737</sup> ABARCA, 5 set. 1972, p. 53; GARCÍA, Ricardo. Tito Fernández habla del amor[,] del arte[,] del pueblo. *Ramona*, Santiago, n. 54, 7 nov. 1972. p. 47.

inscreverem, os interessados deveriam ter entre 17 e 25 anos, possuir alguns conhecimentos musicais prévios e também “interesse e responsabilidade a toda prova”<sup>738</sup>. Outros requisitos “tácitos” seriam “não ser individualista, não ter uma concepção do artista como ídolo, não usar a arte como um trampolim para a fama”<sup>739</sup>. O projeto tinha como inspiração o Oktoberclub – que reunia cerca de 5000 grupos dedicados à canção política –, com a qual os integrantes do Quilapayún haviam entrado em contato durante uma turnê pela Alemanha Oriental (RDA). Elogiando a iniciativa, o *disk jockey* Pablo Aguilera destacou em *Onda* que “O artista de por si é um tanto vaidoso e por isso é lógico que antes que nada tente cuidar de sua imagem. Mas com os ‘Quila’ isto não ocorre e eles preferiram se confundir com outros garotos e romper com o mito dos ‘artistas’”<sup>740</sup>. Sobre este último ponto, Carrasco explicou que “pretendíamos mostrar que a despersonalização do grupo ia trazer consigo uma visão mais realista por parte do público sobre o que nós fazíamos, queríamos que se entendesse nossa empresa como uma definição artística e não como uma realização vinculada necessariamente a certas pessoas”<sup>741</sup>. Outros grandes objetivos seriam viabilizar diferentes projetos que demandavam um número maior de músicos e atender a mais solicitações de apresentações. No total, foram formados mais cinco grupos, sendo um inteiramente composto por mulheres (conhecido como Las Quilapayúnas).

Mas o distanciamento que os músicos da NCCh buscaram estabelecer em relação à figura do ídolo não impediu que algumas de suas canções e discos chegassem ser *hits*, como demonstra a tabela incluída no Apêndice 8. O nome de Tito Fernández é especialmente recorrente nos *rankings* e na imprensa da época, sugerindo que ele foi, dentre os artistas ligados ao movimento, o mais famoso durante a UP. O Quilapayún também alcançou bastante sucesso, inclusive no exterior, mas seu público – ligado aos meios de esquerda – era bem menos heterogêneo do que o de Fernández.

Também é interessante observar que, embora a crítica à concepção da cultura como mercadoria fosse unânime, os músicos da NCCh divergiam quanto a fazer ou não concessões comerciais. Enquanto alguns defendiam uma postura intransigente, Tito Fernández explicou que o motivo pelo qual aceitava participar de grandes festivais era porque considerava

---

<sup>738</sup> BRUNA, Eduardo. ¿Te gustaría ser de los Quilapayún?. *Ramona*, Santiago, n. 31, 30 maio 1972. p. 23.

<sup>739</sup> BRUNA, 30 maio 1972, p. 23.

<sup>740</sup> AGUILERA, Pablo. Quilapayún. *Onda*, Santiago, n. 36, 19 jan. 1971. p. 41.

<sup>741</sup> CARRASCO, 2003, p. 217.

importante “que participemos onde possamos”. Mas ele cobraria milhares de escudos por dia para atuar neste tipo de evento, pois “é puro comércio e não posso aceitar que essa gente se encha de dinheiro a custa dos artistas, por isso cobro tão caro”. Já no caso das apresentações organizadas pela DICAP ele concordaria em receber pouco, uma vez que seriam atividades sem fins lucrativos e voltadas para um público de baixa renda.<sup>742</sup>

Por sua vez, Isabel e Ángel Parra informaram a *El Musiquero* que não participavam dos Festivais de Viña del Mar<sup>743</sup> porque isso “seria humilhante”. A seu ver, o evento seria “só uma máquina para que a Municipalidade ganhe dinheiro a custa dos artistas”, além de que os convidados estrangeiros seriam muito melhor pagos do que os chilenos. Nesse sentido, “participar seria ser cúmplice disso que eu repudio”.<sup>744</sup> Apesar de abundarem na imprensa críticas ao evento realizadas por músicos da NCCCh, inclusive no que se refere à pouca abertura do mesmo para o repertório que cultivavam, eles participaram em algumas ocasiões, chegando inclusive a ganhar o prêmio máximo da categoria folclórica em 1970 e 1973. No primeiro caso, a canção vitoriosa foi “El hombre”, interpretada por Rolando Alarcón e Los Emigrantes; e no segundo, “Mi río”, composta por Julio Numhauser e defendida por Charo Cofre.

A participação do Quilapayún na edição de 1973 também merece destaque, pois desencadeou um confronto sem precedentes entre apoiadores e opositores do governo da UP. A extrema polarização política da sociedade chilena já havia se manifestado no evento no ano anterior, quando a cantora sul-africana Miriam Makeba expressou seu apoio a Allende, sendo fortemente vaiada por uma parte do público. Em 1973, as apresentações do cantor espanhol Tony Ronald, que expressou sua reprovação ao governo, e do grupo Los Fortineros, que interpretaram uma canção com letra do poeta comunista Pablo Neruda (“Canción a la bandera”), contribuíram para acirrar os ânimos. Assim, o clima já estava bastante pesado quando o Quilapayún entrou em cena e embora os músicos tenham tentado adotar uma atitude pacífica em um primeiro momento, logo passaram à ofensiva, tocando algumas de suas

---

<sup>742</sup> EL TEMUCANO ES UNO de tantos busca casa. *Ramona*, Santiago, n. 29, 16 maio 1972. p. 35.

<sup>743</sup> O Festival Internacional da Canção de Viña del Mar, realizado anualmente na cidade homônima desde 1960, se consagrou como o principal evento de música popular da América Latina. No período estudado, ele abrangia duas categorias de premiação: Gênero Internacional e Gênero Folclórico.

<sup>744</sup> LOS PARRA: “na’que ver”. *El Musiquero*, Santiago, n. 111, 1970, p. 25.

“canções contingentes”. Enquanto isso, o público brigava entre si, vaiava e atirava objetos no palco.<sup>745</sup>

Apesar de sempre afirmarem que não visavam o estrelato, os músicos da NCCh foram acusados em algumas ocasiões de esnobismo e de estarem se separando do público. Justificando o valor cobrado pelo ingresso na Peña de los Parra, que não era barato, Isabel Parra explicou que “É uma fonte de trabalho para valiosos artistas e uma solução para os que vivemos do canto”<sup>746</sup>. Por sua vez, Ángel indicou que “Atuamos em *poblaciones*, sindicatos e atos de massa, mas também nos preocupamos com nosso trabalho profissional”. Nesse sentido, “não nos separamos do público. O que acontece é que somos profissionais, porque ser amador implica um grau de mediocridade que nós quisemos superar”<sup>747</sup>. Similarmente, o Quilapayún atribuía o preço relativamente alto de seu LP *Basta* (1969) à qualidade do mesmo:

[...] estamos assegurando um alto nível artístico em todo o disco. Para isso, uma boa foto, uma boa gravação [...] os custos são caros. É necessário pagar músicos extras, a qualidade de um [som] estéreo é alta [...] em fim, a capa [...] além de canções com conteúdo vigente, justificam o preço [...]<sup>748</sup>

O tema da busca por qualidade artística nos leva a um último tópico relativo à “herança cultural burguesa”: a utilização, por parte do movimento, de formas associadas à “alta cultura” (ou “cultura erudita”). Como explica o crítico de arte Ticio Escobar, a tradição cultural ilustrada, pautada nos pressupostos de unicidade e inutilidade (ou desinteresse) das formas estéticas, se consagrou como “modelo universal de arte”, sendo utilizada como parâmetro para estabelecer o valor artístico das obras.<sup>749</sup> Durante o século XX, esta concepção foi bastante questionada dentro e fora do campo, mas não deixou de ser influente, manifestando-se inclusive na NCCh.

Se por um lado os músicos reivindicaram a cultura popular, afirmando seu valor e mesmo sua superioridade em relação à cultura “burguesa”, por outro eles realizaram aproximações com a vertente “ilustrada” desta última, visando introduzir elementos “mais

<sup>745</sup> Sobre este episódio, ver: CARRASCO, 2003, p. 222-225; além de diversos artigos publicados nos dias imediatamente posteriores ao evento no jornal e na revista *El Siglo*.

<sup>746</sup> LA ALEGRÍA..., 1º jul. 1972, p. 3.

<sup>747</sup> ÁNGEL PARRA CANTOR de la nueva vida. *Onda*, Santiago, n. 53, 11 set. 1973. p. 54.

<sup>748</sup> MATANZA de la Escuela de Santa María en una cantata que montará Quilapayún. *El Siglo*, Santiago, 31 mar. 1970. p. 10.

<sup>749</sup> ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Cuestiones sobre arte popular. Santiago: Metales Pesados, 2008. p. 28-29.



artísticos” em suas obras. Para tanto, estabeleceram parcerias com músicos de conservatório e poetas e buscaram ampliar seus próprios recursos composicionais. No que tange ao primeiro ponto, autores como Gustavo Becerra, Juan Pablo González e Pilar Peña indicam que o “impulso ilustrado” da NCCh confluiu com o desejo de determinados músicos acadêmicos de chegarem a um público mais amplo e participarem com suas obras da luta social e política.<sup>750</sup>

A partir de fins da década de 1960, os compositores Sergio Ortega, Luis Advis, Gustavo Becerra, Cirilo Vila e Jaime Soto León iniciaram uma frutífera colaboração com músicos da NCCh. Podemos encontrar nos discos destes últimos diversas canções compostas ou arranjadas por Ortega e Advis. É o caso de “Manuel Ascencio Padilla” (1968), “Venceremos” (1970), “Marcha de la producción” (1971) e “Como la flor” (1972), escritas por Sergio Ortega e gravadas pelo Quilapayún. Como vimos, tal parceria também originou grande parte das “canções contingentes” gravadas pelo conjunto. No que tange à elaboração de arranjos, destacamos a participação de Ortega nos discos *De Violeta Parra* (Ángel e Isabel Parra, 1967) e *Víctor Jara* (1967); e de Advis em *De aquí y de allá* (Isabel Parra, 1971), *Autores chilenos* (Inti-Illimani, 1971), *Patricio Manns* (1971) e *Rolando Alarcón canta a los poetas soviéticos* (1971). Um outro caso pontual é o do disco *Ahora es Tiempounuevo* (1971), cujas faixas foram arranjadas por Henri Collins, referenciado no *website* do conjunto como “professor de música e erudito em todos os aspectos musicais”<sup>751</sup>.

*Autores chilenos* é um bom exemplo da já mencionada tendência do Inti-Illimani a realizar um uso artístico do folclore. Conforme explanamos em nossa dissertação de Mestrado, seis das dez faixas que integram o disco são versões de canções de Violeta Parra. Em “Run Run se fue p’al norte”, a letra foi alterada de modo a destacar as longas passagens instrumentais incluídas por Advis, inexistentes na canção original. E se esta apresentava andamento rápido e era interpretada por Violeta apenas com voz e *charango*, o compositor introduziu outras vozes e um quarteto de violão, *tiple*, *quena* e *bombo* – instrumentos que vão sendo acrescentados no decorrer da música, variando seu andamento. Outro recurso

<sup>750</sup> BECERRA-SCHMIDT, Gustavo. La música culta y la Nueva Canción Chilena. *Literatura chilena: creación y crítica*, Madri; Los Angeles, n. 33/34, p. 14-21, jul.-dez. 1985; GONZÁLEZ, Juan Pablo. Tradición, identidad y vanguardia em la música chilena en la década de 1960. *Aisthesis*, Santiago, n. 38, p. 192-212, 2005. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358210>>. Acesso em 15 mar. 2017; PEÑA QUERALT, Pilar. *La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973: una aproximación al problema del arte*. 2010. Tesis (Magíster en Artes, mención Musicología) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.

<sup>751</sup> Disponível em: <<http://tiempounuevoalparaiso.blogspot.com.br/2013/11/tercera-produccion-ahora-es-tiempounuevo.html>>. Acesso em: 16 fev. 2017.

empregado é o contraponto – também presente nas faixas “Tatati”, “Rin del angelito”, “Lo que más quiero” “Volver a los 17”.<sup>752</sup>

O diálogo entre músicos de conservatório e músicos da NCCh também possibilitou o desenvolvimento de obras de longa duração de caráter híbrido, que mesclavam elementos eruditos e populares. A ideia de transcender o formato da canção estava em voga no âmbito da música popular chilena desde meados da década de 1960, como demonstram as obras conceituais em formato de missas e LPs temáticos. Correspondem ao primeiro caso *Misa a la chilena*, de Vicente Bianchi (1965); *Misa chilena*, de Raúl de Ramón (1965); e *Oratorio para el pueblo*, de Ángel Parra (1965) – obras que têm como antecedente *Misa criolla* (1964), com a qual o compositor argentino Ariel Ramírez inaugurou as chamadas missas folclóricas latino-americanas.<sup>753</sup>

A missa de Ángel Parra realiza uma leitura marxista da doutrina cristã, em consonância com os movimentos originados dentro da própria igreja que desde fins dos anos 1950 vinham reivindicando a aproximação entre religião e luta social. De acordo com a análise realizada pelo pesquisador Freddy Vilches, *Oratorio para el pueblo* tem como base a estrutura da missa coral, dividida em cinco sessões: “Krie”, “Gloria”, “Credo”, “Sanctus” e “Agnus Dei”. Realizando algumas modificações, Ángel dividiu assim sua obra: “Yo pecador”; “Krie (Señor Ten Piedad)”, “Gloria”, “Credo”, “Consagración del pan y del vino”, “Sanctus”, “Padre Nuestro”, “Cordero de Dios”, “Canto para después de la comunión” e “Ave Maria”. Os temas utilizam gêneros folclóricos chilenos e suas letras se valem de uma linguagem clara e direta para pedir justiça social em lugar da justiça divina.<sup>754</sup> Participaram da gravação original da obra Isabel Parra, Rolando Alarcón, José Hernández, Hemán Enrique Álvarez, Julio Mardones e o Coro Filarmónico de Santiago, dirigido pelo maestro Waldo Aránguiz Cruz.

Parra também foi um dos primeiros músicos chilenos a gravarem álbuns conceituais, nos quais as canções aparecem unidas por uma temática comum. Um ano após *Oratorio para el pueblo*, ele lançou *Arte de pájaros*, no qual musicalizou poemas do livro homônimo de

<sup>752</sup> SCHMIEDECKE, 2015, p. 192-193.

<sup>753</sup> GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 295

<sup>754</sup> VILCHES MENESES, Freddy. *Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la canción latino-americana. Resonancias*, Santiago, v. 15, n. 29, p. 41-55, nov. 2011. Disponível em: <<http://resonancias.uc.cl/pt/N-29/oratorio-para-el-pueblo-religiosidad-popular-en-la-cancion-latinoamericana-pt.html>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

Pablo Neruda, e em 1968 produziu *Chile de arriba abajo* em parceria com o escritor Manuel Rojas. Este último disco reúne canções sobre diferentes regiões chilenas, destacando seus respectivos habitantes e rimos folclóricos. Outro disco conceitual que merece menção é *El Sueño Americano* (1967), de Patricio Manns, inspirado no *Canto General* de Pablo Neruda.

Essas obras de longa duração constituem antecedentes das cantatas populares gravadas por músicos da NCCCh a partir de 1970. A primeira delas foi *Santa María de Iquique*, composta por Luis Advis para ser interpretada pelo Quilapayún (música) e pelo ator Hector Duvauchelle (relatos). Tomando como base o modelo clássico da cantata barroca italiana, Advis promoveu diversas alterações, conforme explicou nas *liner notes* do disco:

ASPECTOS TEMÁTICO-LITERÁRIOS: O motivo religioso tradicional foi substituído por outro de ordem social e realista.

ASPECTOS ESTILÍSTICO-MUSICAIS: Sem deixar de lado a tradição europeia, a ela foram amalgamados giros melódicos, modulações harmônicas e núcleos rítmicos de raiz americana ou hispano-americana.

ASPECTOS INSTRUMENTAIS: Da Orquestra usual, só foi conservado o Baixo (Cello e Contrabaixo), a modo de apoio, agregando-se a ele dois Violões, duas Quenas, um Charango e um Bombo.

ASPECTOS NARRATIVOS: O Recitativo Clássico, cantado, foi substituído pelo Relato Falado. Este contém elementos rítmicos, métricos e rítmicos [sic] com o objetivo de não romper a totalidade sonora.<sup>755</sup>

O modo de trabalho estabelecido entre compositor e intérpretes também foi atípico: como estes praticamente não possuíam conhecimentos musicais formais, ao invés de utilizar partituras, eles aprenderam muitas partes “de ouvido” a partir de demonstrações realizadas repetidamente por Advis.

Tendo como tema o grande movimento grevista que teve lugar no norte do Chile em 1907, o qual foi violentamente reprimido pelas autoridades da época, *Santa María de Iquique* está organizada da seguinte forma: pregão inicial, prelúdio instrumental, relato, canção, interlúdio instrumental, relato, canção, interlúdio instrumental, relato, interlúdio cantado, relato, canção, interlúdio instrumental, relato, canção-ladainha<sup>756</sup>, canção, pregão e canção final. Assim, as partes cantadas e recitadas são intercaladas com passagens instrumentais. O prelúdio introdutório anuncia motivos retomados no decorrer da obra, ao passo que os outros

<sup>755</sup> ADVIS, Luis. [*Liner notes*]. QUILAPAYÚN; DUVAUCHELLE, Hector. *Santa María de Iquique*. Santiago: Jota Jota, 1970. LP, contracapa.

<sup>756</sup> Série de louvor e súplicas ordenadas, repetidas e concordantes entre si, pelas quais roga-se a Deus e à Virgem Maria.

interlúdios instrumentais desenvolvem motivos das canções precedentes, como acontece na cantata barroca. Os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* destacam que “[...] esses verdadeiros *comentários musicais*, em que imperam recursos contrapontísticos como imitações, contracantos e inversões de motivos, põem manifestos os elementos folclóricos latentes nas canções da cantata, isolando-os, reiterando-os e variando-os”<sup>757</sup>, o que contribui para dar unidade à obra.

Verifica-se que *Santa María de Iquique* promove a integração de elementos folclóricos e populares sobre uma base eudita, gerando um resultado “híbrido”. Seguindo seu exemplo, outras cantatas populares foram montadas entre 1971 e 1973 reunindo compositores eruditos e conjuntos da NCCh. São elas: *Vivir como él* (1971), de Luis Advis e Frank Fernández, interpretada pelo Quilapayún; *Canto para una semilla* (1972), de Luis Advis, interpretada por Inti-Illimani e Isabel Parra; *Oratorio de los trabajadores* (1972), de Julio Rojas (letras) e Jaime Soto León (música e direção), interpretada pelo Huamarí; e *La Fragua* (1972), de Sergio Ortega, interpretada pelo Quilapayún.

A aproximação com músicos de conservatório também contribuiu para ampliar os recursos compositivos dos próprios conjuntos. Como destacou Horacio Salinas, integrante do Inti-Illimani:

[...] [Advis] nos deu uma grande confiança em nosso trabalho. A mim causou uma impressão muito forte, foi a janela que me deu entrada na música séria. [...] Advis nos introduziu ao contraponto e nos entregou uma concepção harmônica que se converteu em característica do nosso estilo. Com ele começamos essa união da música popular latino-americana com a técnica musical de conservatório.<sup>758</sup>

Esse “estilo” também foi cultivado pelo Quilapayún, que manifestou em diversas entrevistas que “[...] estamos empenhados em integrar formas populares de expressão com formas mais elevadas”<sup>759</sup>. Os integrantes de ambos conjuntos chegaram a cursar disciplinas de composição e prática instrumental na Escola Musical Vespertina da Universidade do Chile, onde provavelmente entraram em contato pela primeira vez com os compositores com quem vieram a estabelecer parcerias. De acordo com Juan Pablo González, ali lecionavam Luis Advis, Celso Garrido-Lecca, Sergio Ortega e Cirilo Vila, dentre outros, em cursos de curta

<sup>757</sup> GONZÁLEZ; OHLSSEN; ROLLE, 2009, p. 307.

<sup>758</sup> CIFUENTES SEVES, 2000.

<sup>759</sup> QUILAPAYÚN: NO SOLAMENTE..., nov. 1970, p. 5.

duração voltados a transmitir noções básicas de harmonia, contraponto, orquestração e instrumentação para músicos sem formação prévia.<sup>760</sup>

A busca por novos recursos criativos se relaciona ao progressivo distanciamento estabelecido pelos artistas da NCCh em relação às formas folclóricas tradicionais, que lhes proporcionou maior liberdade para mover-se no campo musical. Examinando a trajetória de Víctor Jara, o musicólogo Rodrigo Torres reconhece as seguintes características em sua produção desenvolvida a partir de 1969: concepção da estrutura musical e poética mais extensa, complexa e contrastada; melodias mais variadas e flexíveis; ampliação dos recursos harmônicos; maior versatilidade dos acompanhamentos instrumentais; e maior preocupação com o colorido.<sup>761</sup> Estes elementos se manifestam com clareza, por exemplo, nos temas instrumentais “La partida” (1970), “Charagua” (1970) e “Cai cai vilú” (1972).

Os conjuntos da NCCh também demonstraram interesse pela música instrumental. Esta ocupou um lugar de destaque nos discos do Curacas (em especial, no LP *Instrumental andino*, de 1972), Illapu e Aparcoa, mas apenas uma pequena parte dos temas foi composta por seus próprios integrantes. Diferentemente, o Quilapayún e o Inti-Illimani não gravaram uma quantidade grande de músicas instrumentais no período estudado, mas procuraram estender para este campo a exploração de técnicas composicionais. Das treze faixas que integram o LP *Quilapayún 5* (1972), oito são instrumentais e, dentre elas, cinco são de autoria própria. Também figuram no disco composições de Sergio Ortega e Cirilo Vila, além de um prelúdio de Bach, evidenciando a busca por aproximação com a música erudita.

Quanto ao Inti-Illimani, a ênfase dada ao elemento instrumental foi uma marca desde seus primeiros discos, manifestando-se inclusive nas canções. E embora o conjunto tenha gravado apenas três temas instrumentais próprios no período estudado – “Inti-Illimani”, “Tatati” e “Alturas”, todas de Horacio Salinas –, estes são representativos da utilização de recursos pouco convencionais no âmbito da música popular, como contrapontos e acentuadas variações dinâmicas. Outros conjuntos que compuseram e gravaram músicas instrumentais entre 1970 e 1973 foram Amerindios, Huamarí e Tienponuevo.

Os músicos da NCCh também se dedicaram a compor obras de longa duração, como demonstra o disco *Canto General* (1971), uma adaptação do livro homônimo de Pablo Neruda

---

<sup>760</sup> GONZÁLEZ, 2005, p. 202.

<sup>761</sup> TORRES, Rodrigo. La urbanización de la canción folklórica. *Literatura chilena: creación y crítica*, Madri; Los Angeles, n. 33/34, jul.-dez. 1985. p. 29.

realizada pelo Aparcoa junto ao poeta. As músicas e os arranjos foram compostos pelo próprio conjunto com a ajuda de Sergio Ortega e Gustavo Becerra. Sem seguir o modelo da cantata popular, a obra abrange relatos (com acompanhamento instrumental mínimo), passagens instrumentais (de duração variável) e algumas partes cantadas. Tendo como objeto a história latino-americana, os temas abordados obedecem à seguinte sequência narrativa: primeiros homens - civilizações pré-colombianas (incas e araucanos) - dominação espanhola (enfocando o caso chileno) - comerciantes ultramarinos e a formação da “burguesia” local (aristocracia colonial) - divisão da sociedade em classes (ricos exploradores e pobres explorados) - “imperialismo” norte-americano e seu pacto com a “burguesia” local - tomada de consciência de classe e nascimento do movimento operário. É interessante observar que vários momentos históricos importantes são “pulados”, como as independências, o que provavelmente se relaciona à ideia de representar a América Latina como uma unidade, marcando apenas os pontos comuns e enfatizando a problemática da luta de classes e do “imperialismo”.

O gêneros e instrumentos utilizados para interpretar cada parte da obra dialogam com os conteúdos narrados. Assim, na parte que aborda dos povos originários são usadas melodias que constam no encarte como pertencentes ao folclore asteca e andino, enquanto a parte que tematiza o “imperialismo” se vale do *jazz*, alternando-o com *cueca* nos momentos remete aos trabalhadores, dentre vários outros exemplos que seguem a mesma lógica.

O diálogo com a Literatura também foi realizado por Rolando Alarcón, que musicalizou textos dos escritores russos Yevgeni Yevtushenko e Bulat Okudzhava em *Rolando Alarcón canta a los poetas soviéticos* (1971); e por Ángel Parra, que produziu um novo disco conceitual em 1973, intitulado *Pisagua*. Este se baseia no romance *La semilla en la arena*, em que o escritor e senador comunista Volodia Teitelboim tematiza o campo de concentração instituído na localidade homônima no início do século XX, destinado a presos políticos durante o governo de Gabriel González Videla (1946-1952)<sup>762</sup>. De acordo com Ángel, o disco foi concebido como uma forma de levar o livro à juventude, “já que é um

---

<sup>762</sup> Em 1947, o Chile rompeu relações diplomáticas com os países socialistas e, como consequência, a Aliança Democrática (formada pelos partidos Radical, Demócrata e Comunista), que havia conduzido o radical Gabriel González Videla à presidência da República no ano anterior, foi desmanchada. González Videla retirou os ministros comunistas do gabinete e, em 3 de setembro de 1948, decretou a Lei de Defesa Permanente da Democracia (também conhecida como “Lei Maldita”), que prescrevia o partido. A partir de então, os militantes clandestinos capturados passaram a ser enviados para um campo de detenção em Pisagua.

veículo e instrumento para entender algumas questões do processo que estamos vivendo hoje em dia”<sup>763</sup>. Para Teitelboim, a obra inaugurava uma nova possibilidade para os compositores “[...] ao inspirar-se no mundo dramático do romance, da tragédia, das lutas do povo. Acredito que abre um caminho, um caminho valioso, já que são obras como esta que vão formando o patrimônio cultural, o tesouro do povo”<sup>764</sup>. De maneira similar, Rolando Alarcón defendeu a aproximação entre canção e poesia com base na compreensão de que “A música pode contribuir para que ela chegue à grande massa, sobretudo quando a poesia é de qualidade”<sup>765</sup>.

Outras obras de longa duração idealizadas pelos músicos ligados ao movimento junto a artistas de diferentes áreas foram a cantata *América Libre* e o balé *Los Siete Estados*. A primeira foi definida pelo Amerindios como “uma salada de música *beat*, folclórica e clássica” que seria dirigida por Antonio Primero (integrante do conjunto de *rock* Congregación) e interpretada por um total de quinze músicos eruditos e populares.<sup>766</sup> Já *Los Siete Estados* reuniria o Balé Nacional Chileno, dirigido por Patricio Bunster, a Orquestra Sinfônica do Chile e os músicos Celso Garrido-Lecca, Víctor Jara, Isabel Parra, Inti-Illimani e Los Blops. Assim como o LP *Pisagua*, que não chegou a ser lançado, *América Libre* e *Los Siete Estados* foram projetos interrompidos pelo golpe militar de 11 de setembro de 1973, o qual veio colocar um fim à “efervescência cultural” que marcou os curtos anos da UP.

Centrando-nos nos temas da “arte panfletária”, da “cultura nacional e popular” e das “heranças culturais burguesas”, buscamos demonstrar neste último capítulo que a “questão cultural” ocupou um lugar central no movimento da NCCCh desde suas origens. Enquanto parte da intelectualidade de esquerda, os músicos participaram ativamente das discussões sobre o papel da arte na construção de um “novo Chile” e de uma “nova cultura”, destacando-se na cena cultural da UP. Nesse sentido, como pontuou Cesar Albornoz, o movimento “não foi um produto do governo popular, senão o resultado de inquietudes políticas e culturais que terminaram construindo o próprio governo”<sup>767</sup>.

<sup>763</sup> ABARCA, Lucho. Pisagua ya tiene un canto. *Ramona*, Santiago, n. 78, 24 abr. 1973. p. 18

<sup>764</sup> ABARCA, 24 abr. 1973, p. 18.

<sup>765</sup> ROLANDO ALARCÓN EN LA..., ago. 1971. p. 13.

<sup>766</sup> GARCÍA, Ricardo. Los Amerindios se lanzan con una cantata. *Ramona*, Santiago, n. 65, p. 11-13, 23 jan. 1973.

<sup>767</sup> ALBORNOZ, 2005, p. 149.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA CANÇÃO VALE MAIS QUE DEZ DISCURSOS?<sup>768</sup>

Na Introdução da tese, indicamos que o texto estaria composto por “pequenas teses” sobre o cenário cultural chileno de início dos anos 1970. *Grosso modo*, poderíamos dividir o trabalho em duas partes: nos capítulos 1 e 2, dialogamos com a bibliografia no sentido de problematizar determinadas concepções, apresentando e reinterpretando dados. Nos capítulos 3 e 4, movemo-nos em um terreno menos explorado pela historiografia, propondo categorias de análise e estabelecendo relações entre temas geralmente estudados separadamente.

Assim, argumentamos no primeiro capítulo que, embora a UP não tenha oficializado as diretrizes de sua política cultural, é possível reconhecer nas iniciativas levadas a cabo em tal terreno uma tendência a democratizar o acesso à cultura e à educação, como demonstra a política editorial da Quimantú. Nesse sentido, o governo liderado por Salvador Allende representou a continuidade e o auge da linha que vinha sendo adotada há algumas décadas no país. Centrando-nos nas relações mantidas pelo governo com o movimento da NCCh, defendemos também que a chegada da esquerda ao poder não significou qualquer tipo especial de patrocínio aos músicos que apoiavam o regime e muitos deles sequer conseguiram profissionalizar-se no período.

Entendendo que as razões pelas quais o movimento ficou fortemente identificado com a UP deveriam ser buscadas para além das políticas culturais oficiais, analisamos no segundo capítulo as revistas *Onda* e *Ramona* e as gravadoras DICAP e IRT – todas elas administradas por organismos ligados ao governo. Verificamos que, na busca por conquistar o público jovem, tais veículos estiveram longe de qualquer ortodoxia ideológica e, embora tenham buscado em maior ou menor grau promover a NCCh, o movimento permaneceu fundamentalmente circunscrito aos círculos de esquerda, com algumas exceções.

No terceiro capítulo, passamos a focar mais detidamente o campo intelectual. Elegendo a revista *La Quinta Rueda* como fonte privilegiada, examinamos os posicionamentos de diversos escritores e artistas em relação à atuação cultural do governo. Constatamos que, embora coincidissem quanto a questões de ordem prática – em especial no que se refere à necessidade de maior investimento estatal na cultura –, os atores divergiam a

---

<sup>768</sup> UNA CANCIÓN vale más que diez discursos. *El Siglo*, Santiago, p. 11-12, [1972?].



respeito de qual deveria ser o tipo de cultura a ser promovido e qual seria ser o papel do intelectual naquele contexto. Para dar conta dos diferentes posicionamentos, propusemos uma maneira de dividir o debate teórico (Partido Comunista; escritores ligados às edições Cormorán; teóricos dos meios de comunicação de massa), observando também as posturas sustentadas por escritores e artistas nas páginas de *LQR*. Com base neste material, apresentamos uma lista dos principais temas em voga nas discussões sobre a “questão cultural” no contexto da UP (Apêndice 6) e argumentamos que elas se deram em torno do que denominamos “par batalha ideológica/nova cultura”.

A fim de embasar a hipótese de que os músicos da NCCh fizeram parte da intelectualidade engajada no projeto socialista, demonstramos no último capítulo que a “questão cultural” marcou seus discursos e suas produções artísticas desde antes de 1970. Frente aos temas da “arte panfletária”, da “cultura nacional e popular” e das “heranças culturais burguesas”, eles expressaram diferentes concepções e propostas com vistas a integrar a cultura no processo revolucionário, contribuindo para enriquecer ainda mais um debate que se deu em diferentes frentes e foi marcado pela heterogeneidade de vozes.

Feito este rápido balanço, propomos a seguir algumas reflexões em torno da capacidade da música de expressar *significados* e engajar-se politicamente. O tema foi sugerido por Sartre em *Que é a literatura?*, obra em que o filósofo francês estabelece uma distinção entre a Literatura e as “outras artes”, fundamentada na concepção de que

[...] não é apenas a forma que diferencia, mas também a matéria: uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras. As notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior.<sup>769</sup>

Nesta perspectiva, ao não trabalhar com signos, as representações artísticas seriam marcadas pela “indiferenciação profunda”, cuja interpretação ficaria a cargo do espectador. Nas obras de arte “alguma coisa foi dita que não se poderá jamais ouvir e que exigiria uma infinidade de palavras para expressar”<sup>770</sup>. O escritor, ao contrário, poderia fazer uso da linguagem para “dirigir o leitor” e conscientizá-lo. Em suas palavras:

---

<sup>769</sup> SARTRE, 2004, p. 10.

<sup>770</sup> SARTRE, 2004, p. 12.

Não se pintam significados, não se transformam significados em música; sendo assim, quem ousaria exigir do pintor e do músico que se engajem? O escritor, ao contrário, lida com significados.<sup>771</sup>

Uma noção distinta pode ser encontrada em diversos registros dos anos 1960/70. Quando questionado sobre os motivos que o levaram a interromper suas atividades no teatro para se dedicar mais diretamente ao trabalho musical a partir de 1970, Víctor Jara explicou que “Neste período o fundamental é trabalhar pelo triunfo do Governo Popular, e creio que o trabalho político e artístico tem uma repercussão muito mais direta com o violão e a canção”<sup>772</sup>.

Como vimos, a confiança na capacidade mobilizadora da canção levou muitos jovens que compartilhavam da utopia revolucionária do período a elegerem o meio musical como trincheira privilegiada na luta por uma nova sociedade. Pautados nesta compreensão, os músicos da NCCh se engajaram no projeto da *Via chilena ao socialismo*, ficando fortemente identificados com o governo da UP. Como observa Laura Jordán,

Este retrato resultou não somente porque muitos desses músicos participaram em várias campanhas eleitorais, ou simplesmente porque eles eram membros militantes de partidos políticos de esquerda, ou mesmo por causa de sua adesão ao gênero da canção de protesto, mas principalmente porque suas canções integraram a experiência política dos ouvintes, nos “mil dias” do governo liderado por Allende.<sup>773</sup>

Este último ponto também foi destacado por Joan Jara ao recordar o período da campanha eleitoral de 1970: “A essa altura, não havia dúvidas de que o ‘som’ da Unidade Popular era o dos instrumentos indígenas que o Inti-Illimani e o Quilapayún popularizavam com tanto esforço”<sup>774</sup>. Mas a NCCh foi mais do que a dimensão sonora do governo de Allende: ela acabou se tornando o referente cultural da esquerda chilena.<sup>775</sup> Nas palavras de Cesar Albornoz, “Os músicos da Nova Canção se transformaram na cara visível, e facilmente reconhecível, dos novos valores que se propunham”<sup>776</sup>.

---

<sup>771</sup> SARTRE, 2004, p. 12-13.

<sup>772</sup> SEPÚLVEDA, 7 jun. 1970, p. 13.

<sup>773</sup> JORDÁN GONZÁLEZ, 2014, p. 75.

<sup>774</sup> JARA, J., 1998, p. 198.

<sup>775</sup> ALBORNOZ, 2005, p. 149.

<sup>776</sup> ALBORNOZ, 2005, p. 151.

A nosso ver, se a NCCh se converteu na principal representante dos “novos valores” que estavam por trás do projeto político da UP, isso se deve em grande parte à sua capacidade de sintetizar os elementos que marcaram o debate e a produção cultural do período.

Também é importante considerar que, diferentemente do que ocorreu com a maioria dos projetos e iniciativas ligados à esquerda, tal repertório sobreviveu ao “apagão cultural” que o governo militar procurou implementar. Após o golpe, muitos músicos foram para o exílio e de lá deram continuidade à sua produção discográfica, além de se envolverem ativamente no movimento cultural de resistência à ditadura, alcançando grande repercussão internacional.<sup>777</sup> Paralelamente, floresceu no Chile o Canto Novo, que se apoiou no legado da NCCh para desenvolver um tipo de canção crítica adaptado às novas circunstâncias políticas.<sup>778</sup>

Com a redemocratização do país, os músicos exilados retornaram e, em sua maioria, conseguiram reestabelecer-se no cenário artístico nacional. Na atualidade, seus nomes e canções estão presentes desde lojas de *souvenir* até atos políticos convocados por organizações de esquerda. Por outro lado, uma nova geração de músicos tem buscado inspiração artística e política no movimento. É o caso da *rapper* Ana Tijoux, que recentemente gravou a canção “Luchín”, de Víctor Jara, em tributo ao 43º aniversário da morte do *cantautor*. De acordo com Tijoux, “Parecia-me muito importante ressignificar a obra de Víctor [...] Acredito que o bonito, sobretudo das grandes canções como as que ele fez, é que são atemporais e se posicionam em outro momento histórico em relação ao que vive agora o Chile”<sup>779</sup>.

---

<sup>777</sup> Ver: GAVAGNIN, 1986; MAMANI, Ariel. El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981). *Divergencia*. Santiago, n. 3, p. 9-35, jan. - jul. 2013; JORDÁN GONZÁLEZ, Laura. *La musique des Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature (1973-1989)*: la création de musiques de la résistance politique et la réception des auditeurs dans l'exil. 2010. Mémoire (Maîtrise en Musicologie) – Faculté de Musique, Université de Montréal; CAVALCANTE, Rafael R. “*La vida de los héroes de Chile se escribe en el peligro clandestino*”: Quilapayún e Inti-Illimani: a Nova Canção Chilena no exílio (1973-1988). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP, Franca.

<sup>778</sup> Ver: GARCÍA, Marisol, 2013; MORRIS, Nancy. Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983. *Latin American Research Review*. v. 21, n. 2, p. 117-136, 1986; BRAVO CHIAPPE, Gabriela; GONZÁLEZ FARFÁN, Cristian. *Ecos del tiempo subterráneo*: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983). Santiago: LOM, 2009.

<sup>779</sup> ANA TIJOUX: VÍCTOR Jara era para mí casi intocable. *Uno*, Mendoza, 15 set. 2016. Disponível em: <<http://www.diariouno.com.ar/espectaculos/ana-tijoux-victor-jara-era-mi-casi-intocable-20160915-n1241218.html>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

Nesse sentido, ao mesmo tempo que se inscreve claramente em sua época, a NCCh foi capaz de transcendê-la. Analisando o cenário cultural da UP e seus desdobramentos posteriores, o historiador Bernardo Subercaseaux argumenta que

[...] a historiografia pós-marxista vai remover a nostalgia por um porvir que está na memória e no saber popular, mas que não chegou a ser [...] o que sim *chegou a ser*, apesar da frustração do horizontes de expectativas vinculado a uma determinada concepção de história, são as criações culturais de valor estético que perduraram para além da matriz e do clima ideológico que a alimentou: estamos pensando [...] na *Cantata de Santa María* [...], em *Arriba la Cordillera* [...], em *Qué dirá el Santo Padre*, [...] no poema *Alturas de Macchu Picchu* e no *Canto General* [...], na pintura de José Balmes e de Guillermo Núñez, no *Chacal de Nahueltoro* [...] [entre outros].<sup>780</sup>

Mas o “valor estético” não nos parece dar conta de explicar a permanência do repertório da NCCh. Entendemos que a chave desta questão está no fato de que os músicos apontaram caminhos possíveis para questões que continuam vigentes, tais quais: de que maneira a arte pode se aproximar da sociedade? Como a música pode participar politicamente? Como incorporar os setores sociais marginalizados no processo criativo? Como combater a ingerência das grandes potências econômicas no plano cultural? Como conciliar preocupações estéticas com objetivos políticos? E como promover diálogos entre diferentes expressões artísticas?

Com a presente tese, visamos contribuir para o reconhecimento do importante papel desempenhado pelos músicos da NCCh, em um momento em que a barreira invisível que separa a música popular de outros tipos de produção cultural que gozam de maior prestígio social vem sendo questionada dentro e fora da academia. Isso foi demonstrado pelo prêmio Nobel de Literatura concedido ao *cantautor* norte-americano Bob Dylan em 2016 – ato que não esteve isento de polêmicas. Não sem razão, alguns críticos alegaram que as especificidades do formato canção haviam sido desconsideradas. Outros se antepuseram à ideia de que os músicos devam buscar legitimidade em um meio considerado elitista. Entendemos que o grande mérito da premiação foi trazer à tona estas e outras questões acerca do “lugar” ocupado pela música popular no campo cultural – problemática cuja relevância e complexidade esperamos ter conseguido explicitar.

---

<sup>780</sup> SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Vol. III (1930-2010). Santiago: Editorial Universitaria, 2012. p. 241. Grifo do autor.

Sendo a canção ela própria uma forma de discurso – o que torna despropositado tentar responder à provocação feita no título desta seção –, é importante perceber que ela convive e disputa espaço com outros discursos cuja relevância não está dada *a priori*. Daí o interesse em investigar tais relações, identificando jogos de força, influências mútuas, aproximações e distanciamentos.

Quanto ao tema do artista enquanto intelectual, nosso esforço foi no sentido de questionar a limitação deste último conceito àqueles que atuam por meio da palavra escrita. Diante do que foi exposto no trabalho, como negar aos músicos da NCCh o estatuto de intelectuais? Mas, por outro lado, como confiná-los nesta categoria? O desafio seguinte nos parece ser o de demonstrar as limitações da aproximação proposta, ressaltando as tensões que envolvem o engajamento processado no âmbito da música popular.

## REFERÊNCIAS

### Fontes:<sup>781</sup>

¿CANCIONES, Onofre? ¡por supuesto, Sifrei! *Revista El Siglo*, Santiago, p. 6, 25 mar. 1973.

150 DISCOS ¡y se acabó! *Ramona*, Santiago, n. 25, p. 32, 18 abr. 1972.

ABARCA, Lucho. Inti-Ililmani: perdió la Ingeniería pero ganó la música. *Ramona*, Santiago, n. 45, p. 50-53, 5 set. 1972.

\_\_\_\_\_. Pisagua ya tiene um canto. *Ramona*, Santiago, n. 78, p. 18-19, 24 abr. 1973.

ACEVEDO, Nano. *Los ojos de la memoria*. Santiago: Cantoral, 1995.

ADVIS, Luis. [Liner notes]. QUILAPAYÚN; DUVAUCHELLE, Hector. *Santa María de Iquique*. Santiago: Jota Jota, 1970. LP, contracapa.

\_\_\_\_\_. El neopopulismo musical (Acerca de la Nueva Canción Chilena). Primera parte. Santiago, *El Siglo*, p. 12, 3 set. 1972.

\_\_\_\_\_. El neopopulismo musical (Acerca de la Nueva Canción Chilena) (segunda parte). *El Siglo*, Santiago, p. 13, 10 set. 1972.

\_\_\_\_\_. El neopopulismo musical (Acerca de la Nueva Canción Chilena). Tercera parte. *El Siglo*, Santiago, p. 13, 17 set. 1972.

AGUILERA, Pablo. Quilapayún. *Onda*, Santiago, n. 36, p. 40-42, 19 jan. 1971.

\_\_\_\_\_. Algo sobre discos. *Onda*, Santiago, n. 1, p. 11, 17 set. 1971.

\_\_\_\_\_. Algo sobre discos. *Onda*, Santiago, n. 2, p. 3, 1º out. 1971.

\_\_\_\_\_. Algo sobre discos. *Onda*, Santiago, n. 6, p. 3, 26 nov. 1971.

\_\_\_\_\_. Algo sobre discos. *Onda*, Santiago, n. 9, p. 3, 7 jan. 1972.

\_\_\_\_\_. Algo sobre discos. *Onda*, Santiago, n. 13, p. 17, 3 mar. 1972.

\_\_\_\_\_. Las peñas folklóricas: ¿negocio o difusión? *Onda*, Santiago, n. 27, p. 24-27, 15 set. 1972.

---

<sup>781</sup> Não incluímos nesta lista os diversos discos e canções citados no decorrer do trabalho, limitando-nos aos documentos escritos.

\_\_\_\_\_. Tito Fernández: Un recital de lágrimas y risas. *Onda*, Santiago, n. 45, p. 32-33, 22 maio 1973.

[AGUILERA, Pablo]. Discos. *Onda*, Santiago, n. 28, p. 14, 29 set. 1972.

\_\_\_\_\_. Discos. *Onda*, Santiago, n. 29, p. 14, 13 out. 1972.

\_\_\_\_\_. Discos. *Onda*, Santiago, n. 38, p. 14, 16 fev. 1973.

AGUIRRE, Mariano. 8 escritores frente a la realidad. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 2, p. 5-6, nov. 1972.

ALARCÓN, Rolando. [Liner notes]. *Rolando Alarcón y sus canciones*. Santiago: RCA Victor, 1965. LP, contracapa.

\_\_\_\_\_. [Liner notes]. *El mundo folklórico de Rolando Alarcón*. Santiago: EMI Odeon, 1967. LP, contracapa.

\_\_\_\_\_. Lo dice Rolando Alarcón: “Fue un año duro”. *Onda*, n. 35, p. 9, 5 jan. 1973.

AMERINDIOS: EL valor de una nueva experiencia. *El Musiquero*, Santiago, n. 132, p. 60-61, 1971.

ANA TIJOUX: VÍCTOR Jara era para mí casi intocable. *Uno*, Mendoza, 15 set. 2016. Disponible em: <<http://www.diariouno.com.ar/espectaculos/ana-tijoux-victor-jara-era-mi-casi-intocable-20160915-n1241218.html>>. Acceso em: 23 mar. 2017.

ÁNGEL: los Parra y los Cereceda. *Onda*, Santiago, n. 4, p. 35-38, 29 out. 1971.

ÁNGEL PARRA. *El Musiquero*, Santiago, n. 131, p. 2-3, jan. 1971.

ÁNGEL PARRA CANTOR de la nueva vida. *Onda*, Santiago, n. 53, p. 33-34, 11 set. 1973.

APARCOA: POR fin “Canto General”. *El Musiquero*, Santiago, n. 147, p. 14-15, set. 1971.

AVALOS, Flory. Tierra viva. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 6, p. 19-20, maio 1973.

BALTRA, Lidia. “Gitano” Rodríguez: un cantor aventurero. *Onda*, Santiago, n. 51, p. 26-27, 14 ago. 1973.

BARRAZA, Fernando. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú, 1972.

\_\_\_\_\_. Nueva Canción: personaje sin carnet. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 5, p. 6, abr. 1973.

\_\_\_\_\_. Conciertos con bemoles. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 8, p. 19, jul. 1973.

BARRIA, Luis. 'El Siglo': la voz del partido hacia las masas. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *XIV intervenciones y resoluciones del XIV Congreso (celebrado entre el 23 y el 29 de noviembre de 1969)*. Santiago: [s.n.], 1969. p. 102-106.

BRUNA, Eduardo. ¿Te gustaría ser de los Quilapayún?. *Ramona*, Santiago, n. 31, p. 22-24, 30 maio 1972.

CADIZ, Carlos. America cantó en Chile. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 10-11, 1º jul. 1973.

CANTAMARANTO: SEIS voces para el folklore. *Onda*, Santiago, n. 33, p. 41-42, 8 dez. 1972.

CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003.

CARVAJAL, Juan. Objetivos de DICAP. *El Siglo*, Santiago, p. 7, 9 dez. 1972.

\_\_\_\_\_. [Liner notes]. In: OBRA COLETIVA. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: DICAP, 1972. LP, contracapa.

CHAMORRO DÍAZ, Jaime. Cuando el canto se pone rebelde. *El Siglo*, Santiago, p. 14, 8 jun. 1969.

\_\_\_\_\_. Censura y definición de la nueva canción chilena. *El Siglo*, Santiago, p. 3, 20 jul. 1969.

CHILE. Ministerio del trabajo y previsión social. Ley 17439, 10 jun. 1971. Establece que en los espectáculos artísticos de números vivos que indica, el 85% de los artistas que se expresen en el idioma castellano, a lo menos, deberán ser chilenos. *Diario Oficial*, Chile, 10 jun. 1971. Disponible em: <<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=29016&idParte=0>>. Acceso em: 4 jul. 2016).

CIFUENTES SEVES, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60* [Edição digital]. Espanha: Cancioneros.com, 2000. Disponible em: <[www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno](http://www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno)>. Acceso em: 16 mar. 2016.

COMISIÓN NACIONAL DE CULTURA de las JJ.CC. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre. Santiago: [s.n.], 1971. p. 74-75.

CONCURSO Quimantú. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 7, p. 2, jun. 1973.

CURACAS. [Liner notes]. *Norte*. Santiago: Peña de los Parra/DICAP, 1970. LP, contracapa.

DECLARACIÓN chilena. *Ahora*, Santiago, n. 8, p. 49, 8 jun. 1971.



DEPARTAMENTO DE CULTURA de la Presidencia de la República. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre. Chile: [s.n.], 1971. p. 97-98.

DICAP: DISCOS con otros jockeys. *Ahora*, Santiago, n. 11, p. 43-44, 29 jun. 1971.

DIUNCUANTUAY. *Onda*, Santiago, n. 21, p. 6, 23 jun 1971.

DOS DECLARACIONES al término del Festival. *El Siglo*, Santiago, p. 12, 31 jan. 1973.

EHRMANN, Hans. Cine: la era de los próceres. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, p. 10-11, out. 1972.

\_\_\_\_\_. Chile films, quo vadis? *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 4, p. 8-9, jan./fev. 1973.

\_\_\_\_\_. Esperanzas... otra vez. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 5, p. 10-11, abr. 1973.

\_\_\_\_\_. Teatro Municipal: Los monstruos no pasarán. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, p. 12-14, ago. 1973.

EL ARTE DE la descarga. *La Quinta Rueda*, Santiago, v. 2, p. 24, nov. 1972.

EL NUEVO folklore va por mal camino. *Ramona*, Santiago, n. 25, p. 34-36, 18 abr. 1972.

EL TEMUCANO ES UNO de tantos busca casa. *Ramona*, Santiago, n. 29, p. 34-35, 16 maio 1972.

EL TEMUCANO Y su compromiso. *Onda*, Santiago, n. 24, p. 34-35, 4 ago. 1972.

ESCULTOR redescubierto. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, p. 2, ago. 1973.

ESPINOSA, Julio García. Intelectuales y artistas del mundo enterro: ¡desuníos!. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 8, p. 3-5, jul. 1973.

FERNÁNDEZ, Cucho. 1970: el disco em la encrucijada. *El Musiquero*, n. 131, p. 6-9, jan. 1971.

\_\_\_\_\_. Prenda la oreja. *Ramona*, Santiago, n. 19, p. 11, 7 mar. 1972.

\_\_\_\_\_. Prenda la oreja. *Ramona*, Santiago, n. 25, p. 11, 18 abr. 1972.

\_\_\_\_\_. Prenda la oreja. *Ramona*, Santiago, n. 26, p. 11, 25 abr. 1972.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. La experiencia cubana. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 3, p. 7-8, dez. 1972.

FLORES, Carlos. Descomedidos y chascones. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 6, p. 10-11, maio 1973.

FOLKLORE PAL mundo. *Ramona*, Santiago, n. 15, p. 12-13, 8 fev. 1972.

FRAGMENTOS DEL COORDINADOR DE ESCRITORES. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre. Chile: [s.n.], 1971. p. 83.

FRAGMENTOS DEL COORDINADOR DE FOLKLORISTAS. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre. Chile: [s.n.], 1971. p. 92-95.

GARCÉS, Marcel. La canción protesta: Una expresión musical de la lucha de clases. *El Siglo*, Santiago, p. 18-19, 29 out. 1967.

GARCÍA, Alejandra. [Sem título]. *Onda*, Santiago, n. 38, p. 63, 16 fev. 1973. Garabateando.

GARCÍA, Ricardo. Discos 1971. La hora de la verdad. *Ramona*, Santiago, n. 9, p. 14-16, 24 dez. 1971.

\_\_\_\_\_. La Nueva Canción Chilena perdió el ritmo. *Ramona*, Santiago, n. 18, p. 12-14, 29 fev. 1972.

\_\_\_\_\_. La locura de los discos. *Ramona*, Santiago, n. 30, p. 34-37, 23 maio 1972.

\_\_\_\_\_. Patricio Manns: de canciones y terremotos. *Ramona*, Santiago, n. 31, p. 34-36, 30 maio 1972.

\_\_\_\_\_. De Valparaíso con amor. *Ramona*, Santiago, n. 36, p. 32-33, 4 jul 1972.

\_\_\_\_\_. Los artistas y el triunfo popular. *Ramona*, Santiago, n. 45, p. 59-61, 5 set. 1972.

\_\_\_\_\_. Hector Pavez: larga búsqueda de la canción popular. *Ramona*, Santiago, n. 50, p. 34-36, 10 out. 1972.

\_\_\_\_\_. Charo Cofre em Paris. *Ramona*, Santiago, n. 53, p. 54-56, 31 out. 1972.

\_\_\_\_\_. Tito Fernández habla del amor[,] del arte[,] del pueblo. *Ramona*, Santiago, n. 54, p. 44-47, 7 nov. 1972.

\_\_\_\_\_. Discorrecuento de um año peludo. *Ramona*, Santiago, n. 63, p. 18-20, 9 jan. 1973.

\_\_\_\_\_. Los Amerindios se lanzan con una cantata. *Ramona*, Santiago, n. 65, p. 11-13, 23 jan. 1973.

\_\_\_\_\_. En onda comenta: Ricardo García. *Onda*, n. 48, p. 39, 3 jul. 1973.

\_\_\_\_\_. Víctor Jara canta por travesura (en su último disco). *Ramona*, Santiago, n. 98, p. 11-13. 11 set. 1973.

GLAUBER ROCHA: LA estética es como el cáncer. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, p. 15-16, ago. 1973.

GRACIAS amigos. *Ramona*, Santiago, n. 54, p. 34-36, 7 nov. 1972.

GRÜNBERG, Nancy. La revolución poética de Homero Caro. *Onda*, Santiago, n. 30, p. 40-42, 27 out. 1972.

GUEVARA, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Cidade do México: Siglo Veintinuno, 1977.

HUAMARÍ. [Liner notes]. *Chile y América*. Santiago: Peña de los Parra, 1971. LP, contracapa.

HUAMARÍ, CON cuerpo y alma apoyan a los candidatos de la UP. *El Siglo*, Santiago, p. 21, 4 mar. 1973.

HUAYUNCA, FOLKLORISTAS con futuro. *Onda*, Santiago, n. 35, p. 61, 5 jan. 1973.

HUNEEUS, Cristián. El intelectual en su contribución al socialismo. In: LIHN, Enrique et al. *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971. p. 89-103.

ILLAPU: MÚSICA joven del norte andino. *Ramona*, Santiago, n. 94, p. 11-13, 14 ago. 1973.

IÑIGO MADRIGAL, Luis. In: TIEMPO NUEVO. *Conjunto de Música Popular Tiempnuevo de Valparaíso*. Santiago: Peña de los Parra, 1970. LP, contracapa.

INTI-ILLIMANI. [Liner notes]. *Inti-Illimani*. Santiago: DICAP, 1969. LP, contracapa.

\_\_\_\_\_. ¿Terrorismo musical?. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 4, p. 20, jan./fev. 1973.

\_\_\_\_\_. [Liner notes]. *Canto de pueblos andinos vol. 1*. Santiago: EMI Odeon, 1973. LP, contracapa.

INTI-ILLIMANI. *Ramona*, Santiago, n. 19, p. 43, 7 mar. 1972.

INTI-ILLIMANI: ARTISTAS y embajadores en Ecuador. *El Siglo*, Santiago, p. 10, 14 fev. 1971.

INTI-ILLIMANI: ASÍ vemos a Gladys Marín. *El Siglo*, Santiago, p. 24, 27 fev. 1973.

INTI-ILLIMANI: CONDORES para América Latina. *El Musiquero*, Santiago, n. 129, p. 10-11, dez. 1970.

INTI-ILLIMANI: “NUESTRA mejor contribución la hacemos cantando”. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 12, 28 jan. 1973.

INTI-ILLIMANI: UN ejemplo. *Ramona*, Santiago, n. 70, p. 5, 27 fev. 1973.

ISABEL PARRA: NO sólo de canto vive el hombre. *Onda*, Santiago, n. 11, 4 fev. 1972, p. 50-53.

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

JARA, Víctor. [Liner notes]. In: QUILAPAYÚN. *Quilapayún*. Santiago: EMI Odeon, 1967. LP, contracapa.

\_\_\_\_\_. La canción protesta. *El Siglo*, Santiago, p. 11, 30 abr. 1970.

\_\_\_\_\_. Las raíces del canto. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, p. 5, ago. 1973.

KÓSICHEV, Leonard. *La guitarra y el poncho de Victor Jara*. Moscou: Progreso, 1990.

L. J. Disco notas. *Ramona*, Santiago, n. 96, p. 7, 29 ago. 1973.

LA ALEGRÍA de Isabel Parra. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 2-3, 1º jul. 1973.

LA CANCIÓN POPULAR se vistió de gala. *Onda*, Santiago, n. 48, p., 3 jul. 1973.

LA CULTURA: PATRIMONIO de todo el pueblo. *Ahora*, Santiago, n. 15, p. 36-37, 25 jul. 1971.

LA DIPLOMACIA de la guitarra. *Onda*, Santiago, n. 6, p. 12-13, 26 nov. 1971.

LA NUEVA CANCIÓN Chilena. *El Musiquero*, Santiago, n. 154, p. 12-15, [nov.?] 1971.

LA VUELTA a América en seis guitarras: Inti Illimani. *Ramona*, Santiago, n. 23, p. 38-39, 4 abr. 1972.

LARREA, Antonio. *33 1/3 RPM: la historia gráfica de 99 carátulas 1968-1973*. Santiago: Nunatak, 2008.

LARREA, Vicente. [Liner notes]. In: TIEMPO NUEVO. *Ahora es Tiemponuevo*. Santiago: DICAP, 1971. LP, contracapa.

LAS RESPUESTAS de Manuel. *Ramona*, Santiago, n. 8, p. 34, 17 dez. 1971.

LA REVOLUCIÓN del soul. *Onda*, Santiago, n. 24, p. 57, 4 ago. 1972.

LAVÍN CERDA, Hernán. Carlos Olivárez: pedaleo a fondo. *Punto Final*, Santiago, n. 138, p. 22-23, 31 ago. 1971.

LIHN, Enrique. Carta abierta de Enrique Lihn. *Marcha*, Montevidéo, n. 1541, p. 28-29, 30 abr. 1971.

\_\_\_\_\_. Política y cultura en una etapa de transición al Socialismo. In: LIHN, Enrique et al. *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971. p. 13-72.

\_\_\_\_\_ et al. *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.

[LINER notes]. In: CURACAS. *Curacas*. Santiago: Peña de los Parra/DICAP, 1971. LP, contracapa.

LLONA, Eugenio. Minuet sobre la lucha de clases. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 4, p. 10, jan./fev. 1973.

LO ÚLTIMO de la Onda. *Onda*, Santiago, n. 1, 17 set. 1971. Não paginado.

LOS PARRA: “na’que ver”. *El Musiquero*, Santiago, n. 111, p. 24-25, 1970.

MALDONADO, Carlos. El Festival de Tagalante y el divisionismo folclórico. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 6, 21 jan. 1971.

\_\_\_\_\_. “La revolución chilena y los problemas de la cultura”: informe central entregado a la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del PC, realizada los días 11 y 12 de septiembre, por el compañero Carlos Maldonado V., Encargado Nacional de Cultura del Partido. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre. Chile: [s.n.], 1971. p. 3-26.

\_\_\_\_\_. El proceso cultural como incentivador de la praxis. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 12, p. 69-83, abr. 1972.

\_\_\_\_\_. A propósito de una tesis de Luis Advis: ¿‘Neopopulismo’ o música popular?. *El Siglo*, Santiago, p. 7, 24 set. 1972.

\_\_\_\_\_. 'La mejor escuela para el canto es la vida'. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 6, 14 out. 1972.

\_\_\_\_\_. ¿Dónde está la política cultural? *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, p. 12-14, out. 1972.

\_\_\_\_\_. Críticos a la avestruz. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 4, p. 21, jan./fev. 1973.

\_\_\_\_\_. El arte sin paternalismo. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 12, 4 mar. 1973.

\_\_\_\_\_. Aportes políticos e ideológicos. *El Siglo*, Santiago, p. 11, 18 mar. 1973.

\_\_\_\_\_. Crisis institucional en la cultura. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 6, 22 abr. 1973.

\_\_\_\_\_. Coordinación: inaplazable em la batalla cultural. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 11, 27 maio 1973.

MAÑANA parte el "Tren de la Curtura" al Sur. *Clarín*, 15 fev. 1971. Não paginado.

MANIFIESTO DE LOS CINEASTAS de la Unidad Popular. 1970. Não paginado. Disponível em: <<http://cinechile.cl/archivo-66>>. Acesso em: 6 maio 2015.

MANGUARÉ: MISIÓN cumplida. *Ramona*, Santiago, n. 21, p. 32-33, 21 mar. 1972.

MANSILLA, Luis Alberto. Luis Advis: juicio a la Nueva Canción Chilena. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 2-3, 27 maio 1973.

\_\_\_\_\_. Víctor Jara: el combate de la guitarra. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 2-3, 26 ago. 1973.

MARÍN, Gladys. Juventudes Comunistas la más grande organización juvenil de Chile. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *XIV intervenciones y resoluciones del XIV Congreso (celebrado entre el 23 y el 29 de noviembre de 1969)*. Santiago: [s.n.], 1969. p. 66-70.

MARTÍNEZ, Erik. Juan Emar: la vigencia de un escritor olvidado. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, p. 10, ago. 1973.

MÁS DISCOS para el 18. *Onda*, Santiago, n. 1, 17 set. 1971. Não paginado.

MATANZA de la Escuela de Santa María en una cantata que montará Quilapayún. *El Siglo*, Santiago, p. 10, 31 mar. 1970.

MATTELART, Armand. Estructura del poder informativo y dependencia. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 3, p. 37-175, mar. 1970.

\_\_\_\_\_. Lucha de clases, cultura socialista y medios de comunicación masivos. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 8, p. 173-222, jun. 1971.

\_\_\_\_\_. ¿Hacia una cultura de la movilización cotidiana?. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 10, p. 49-97, dez. 1971.

MATTELART, Michèle. El conformismo revoltoso de la canción popular. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 5, p. 200-207, set. 1970.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA. *Formulación de una nueva educación en el gobierno de la Unidad Popular*. Santiago: Ediciones Cultura y Publicaciones – Ministerio de Educación, 1971.

MONTANÉ, Julio C. La historia con pollilas. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, p. 4-5, out. 1972.

NAVIDAD en hogar de artistas. *Onda*, Santiago, n. 34, p. 36-39, 19 dez. 1972.

NERUDA, Pablo. Entre banqueros y escritores. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, p. 3-4, out. 1972.

NÚÑEZ, Lautaro. ¡Basta de saqueo cultural! *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 3, p. 9, dez. 1972.

OLIVARES, E. DICAP: Discoteca del Cantar Popular. *El Musiquero*, Santiago, n. 141, p. 2-5, jun. 1971.

OLIVAREZ, Carlos. Porque ahora soy mío. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, p. 15-17, out. 1972.

\_\_\_\_\_. Actores: podemos lo que hacemos. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 5, p. 18-19, abr. 1973.

\_\_\_\_\_. El surco de esta mañana. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, p. 8, ago 1973.

ONAE YA pisa fuerte. *Ramona*, Santiago, n. 42, p. 5, 15 ago. 1972.

ORREGO, Marta. [Liner notes]. In: CURACAS. *Instrumental andino*. Santiago: DICAP, 1972. LP, contracapa.

ORTEGA, Sergio. [Liner notes]. In: QUILAPAYÚN. *Quilapayún 3*. Santiago: EMI Odeon, 1969. LP, contracapa.

OSSA, Carlos. Consciencia, ideología y cultura en el actual proceso chileno. *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 12, p. 85-99, abr. 1972.

PADRE de Ángel Parra rompe el silencio. *Onda*, Santiago, n. 5, p. 12-14, 12 nov. 1971.

PANORAMA. *Ramona*, Santiago, n. 43, p. 7, 22 ago. 1972.

\_\_\_\_\_. *Ramona*, Santiago, n. 57, p. 7, 28 nov. 1972.

\_\_\_\_\_. *Ramona*, Santiago, n. 80, p. 49, 8 maio 1973.

PARRA, Isabel; PARRA, Ángel. [Liner notes]. *La Peña de los Parra*. Santiago: DICAP, 1971. LP, contracapa.

PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *XIV intervenciones y resoluciones del XIV Congreso (celebrado entre el 23 y el 29 de noviembre de 1969)*. Santiago: [s.n.], 1969.

\_\_\_\_\_. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre. Santiago: [s.n.], 1971.

PATRICIO MANNS: NO canto más por dinero. *El Musiquero*, Santiago, n. 189, p. 52-53, 1973.

PATTY CHÁVEZ, UNA cantante con pasta. *Onda*, Santiago, n. 31, p. 17-19, 10 nov. 1972.

PLANTEAMIENTOS. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 2, p. 8, nov. 1972.

POLÍTICA CULTURAL: Lo que hay y lo que falta. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 6, p. 3-4, maio 1973.

POLITZER, Patricia. Isabel Parra llegó chocha con Cuba. *Ramona*, Santiago, n. 4, p. 46-47, 19 nov. 1971.

\_\_\_\_\_. La historia secreta de El Temucano. *Ramona*, Santiago, n. 7, p. 6-9, 10 dez. 1971.

POR GRABAR un "L.P." antipueblo: ¿Cuántos millones habrán recibido Camilo Fernández y sus socios Juan Carlos Gil y Carlos Alegría?. *El Siglo*, Santiago, p. 13, 11 jan. 1973.

PROGRAMA BASICO de Gobierno de la Unidad Popular: Candidatura Presidencial de Salvador Allende. Santiago: [s.n.], 1969.

QUILAPAYÚN INTERNACIONAL. *Ramona*, Santiago, n. 56, p. 36-37, 21 nov. 1972.

QUILAPAYÚN: NO SOLAMENTE la canción protesta es canción popular. *El Musiquero*, Santiago, n. 126, p. 4-5, nov. 1970.

RECITAL DEL Quilapayún para financiar Trabajos Voluntarios. *El Siglo*, Santiago, p. 2, 22 jan. 1973.



RIVERA, Enrique. Política cultural: para comenzar a hablar. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 2, p. 8-9, nov. 1972.

RODRÍGUEZ ELIZONDO, José. Y ahora ¿dónde está la “cuestión social”? *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 3, p. 12-13, dez. 1972.

\_\_\_\_\_. Barnabás ante la estaca: reunión de fantasmas. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, p. 3-4, ago. 1973.

RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. Lo dice: ‘Gitano’ Rodríguez. Una experiencia inolvidable. *Onda*, Santiago, n. 31, p. 9, 10 nov. 1972.

\_\_\_\_\_. *Cantores que reflexionan*. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena. Madri: LAR, 1984.

\_\_\_\_\_. *La nueva canción chilena: continuidad e reflejo*. Havana: Casa de las Américas, 1988.

ROJAS MIX, Miguel. La grafica de la revolución. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 8, p. 8-9, jul. 1973.

ROLANDO ALARCÓN EN LA huella de los poetas. *El Musiquero*, Santiago, n. 146, p. 12-13, ago. 1971.

ROLANDO ALARCÓN: SU gran legado. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 5, 11 fev. 1973.

RUIZ, Martín. El Quilapayún y Santa María de Iquique. *El Siglo*, Santiago, p. 5, 9 ago. 1970.

SALINAS, Horacio. *La canción en el sombrero*. Historia de la música de Inti-Illimani. Santiago: Catalonia, 2013.

SANTANDER, Carlos. Literatura y cambios. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 8, p. 14-16, jul. 1973.

SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madri: Júcar, 1984. (Coleção “Los Julgares”).

SAÚL, Ermesto. Mil regalos para um museo. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, p. 4-5, out. 1972.

SCHAULSOHN, Nora. Textil Progreso: la cultura cuesta... *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 9, p. 6, ago. 1973.

SCHNEIDER, René. No vea televisión: se acostumbrará. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 2, p. 10, nov. 1972.

SCHOPF, Federico. Política cultural cubana. *Ahora*, Santiago, n. 11, p. 48-49, 29 jun. 1971.

SE UNEN para trabajar los capos del folklore. *Ramona*, Santiago, n. 37, p. 41, 11 jul. 1972.

SEPÚLVEDA, Ramiro. Víctor Jara pregunta ¿Quién mató a Carmencita? *Puro Chile*, Santiago, n. 39, p. 7, 5 jun. 1970.

\_\_\_\_\_. El canto libre de Víctor Jara. *El Siglo*, Santiago, p. 13, 7 jun. 1970.

SKÁRMETA, Antonio. Otras voces, otros ámbitos. *Ahora*, p. 48, Santiago, n. 8, 8 jun. 1971.

\_\_\_\_\_. ¿Qué cantar?. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, p. 10-11, out. 1972.

\_\_\_\_\_. El bolero del fin del mundo. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 7, p. 6-7, jun. 1973.

\_\_\_\_\_. Tu sueño es mi sueño. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 7, p. 10, jun. 1973.

SE AFINAN los detalles para la creación del INAC. *El Siglo*, Santiago, 19 ago. 1971. Não paginado.

TALLER DE ESCRITORES DE LA UNIDAD POPULAR. Política cultural: por la creación de una cultura nacional y popular. *Cormorán*, Santiago, n. 8, dez. 1970. p. 7-10.

TEITELBOIM, Volodia. Intervención de Volodia Teitelboim en Asamblea de Artistas e Intelectuales del Partido Comunista. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, realizada los días 11-12 de septiembre. Chile: [s.n.], 1971. p. 27-66.

TEJADA GÓMEZ, Armando et al. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. 1963. Disponível em: <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

TERCERA PATA de la nueva canción. *Ramona*, Santiago, n. 4, p. 42-43, 19 nov. 1971.

TIC TAC. Waldo Atías y la cultura, [Jornal/revista não identificado], p. 19, 25 mar. 1971. Disponível em: <<http://www.bncatalogo.cl/htdocs/RC0062503.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

TORRES, Victor. Juicios y prejuicios. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 5, p. 5, abr. 1973.

TUPPER, Patricio. La porfiada imagen. *Onda*, Santiago, n. 2, p. 46, 1º dez. 1971.

ULIBARRI, Luisa. Escolares: gallo, en el municipal nos encontramos. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, p. 18, out. 1972.

\_\_\_\_\_. Vivir estilo UNCTAD. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 3, p. 5, dez. 1972.

UNA CANCIÓN vale más que diez discursos. *El Siglo*, Santiago, p. 11-12, [1972?].

VALDÉS, Hernán. ¿Prudencia o desorientación para formular las bases de una política cultural? *Cuadernos de Realidad Nacional*, Santiago, n. 8, p. 254-265, jun. 1971.

VERDAD y engaño en la canción protesta. *El Siglo*, Santiago, p. 17, 12 nov. 1967.

WALDO ATÍAS: SE AFINAN los detalles para la creación del INAC. *El Siglo*, 19 ago. 1971. Não paginado.

YAÑEZ, Eduardo. A cantar todos. *Ramona*, Santiago, n. 80, p. 41, 8 maio 1973.

\_\_\_\_\_. ¡Quilapayún al Olympia de Paris!. *Ramona*, Santiago, n. 93, p. 11-13, 7 ago. 1973.

ZAMORANO, Mario. Cada comunista, un propagandista de la causa del pueblo. In: PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. *XIV intervenciones y resoluciones del XIV Congreso (celebrado entre el 23 y el 29 de noviembre de 1969)*. Santiago: [s.n.], 1969. p. 30-34.

ZEPEDA CAÑETE, Luis. Memorias de un cesante: “para que no lo olvides”. *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 7, p. 23, jun. 1973.

### **Bibliografía:**

ADVIS, Luis; GONZÁLEZ, Juan Pablo (Ed.). *Clásicos de la Música Popular Chilena vol. II, 1960-1973: Raíz folclórica*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1998.

AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: A experiênciã chilena*. São Paulo: Annablume, 2002.

AGUIAR, Carolina A. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ALBORNOZ, César. La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005. p. 147-176.

\_\_\_\_\_. La perspectiva LSD: Un enfoque para estudiar la música popular desde la historia. *Resonancias*, Santiago, n. 25, p. 63-77, nov. 2009.

\_\_\_\_\_. Presentación de Cesar Albornoz. In: MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1971. El primer año de gobierno de la Unidad Popular*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013. p. 138-147. (Coleção “Memoria a 40 años”).

\_\_\_\_\_. La experiencia televisiva en el tiempo de la Unidad Popular. *La caldera del diablo*. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Ed.). *Fiesta y drama: Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2014. p. 143-172.

ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando. *Arriba los pobres del mundo: Cultura e identidad política del Partido Comunista de Chile entre democracia e dictadura. 1965-1990*. Santiago: LOM, 2011.

\_\_\_\_\_. Trabajos voluntarios: el ‘hombre nuevo’ y la creación de una nueva cultura en el Chile de la Unidad Popular. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Ed.). *Fiesta y drama: Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2014. p. 177.

ARANTES, Mariana O. *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-70)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, UNESP, Franca.

\_\_\_\_\_. *Canto em marcha: Música folk e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960)*. São Paulo: Alameda, 2016.

ARAÚJO, Carlos Alberto A. Teoria crítica da informação no Brasil: a contribuição de Armand Mattelart. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 112-119, set. 2009. Disponível em: <<http://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/viewFile/786/1428>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

ARRATE, Jorge; ROJAS, Eduardo. *Memoria de la izquierda chilena*. Tomo I (1850-1970). Santiago: Ediciones B / Javier Vergara Editor, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Memoria de la izquierda chilena*. Tomo II (1970-2000). Santiago: Ediciones B / Javier Vergara Editor, 2003b.

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

BAÑO, Rodrigo (Ed.). *La Unidad Popular treinta años después*. Santiago: LOM, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2010.

BECERRA-SCHMIDT, Gustavo. La música culta y la Nueva Canción Chilena. *Literatura chilena: creación y crítica*, Madri; Los Angeles, n. 33/34, p. 14-21, jul./dez. 1985.

BEIGEL, Fernanda. Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Maracaibo, v. 8, n. 20, p. 105-115, mar. 2003.

BERGOT, Solene. Quimantú Une maison d'édition d'État durant l'Unité Populaire chilienne (1970–1973). *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, Paris, n. 21, printemps 2005. Não

paginado. Disponível em: <<https://www.univ-paris1.fr/autres-structures-de-recherche/ipr/les-revues/bulletin/tous-les-bulletins/bulletin-n-21-chantiers-2005/solene-bergot-quimantu/>>. Acesso em: 6 abr. 2017.

BERNEDO, Patricio. La prensa escrita durante la Unidad Popular y la destrucción del régimen democrático. In: ROLLE, Claudio (Org.). *1973: la vida cotidiana de un año crucial*. Santiago: Planeta, 2003. p. 59-95.

BERRÍOS, María. Presentación del tema “Cultura”. In: BAÑO, Rodrigo (Ed.). *La Unidad Popular treinta años después*. Santiago: LOM, 2003. p. 229-240.

BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografía. In: AZEVEDO, Cecília et al. (Org.). *Cultura Política, Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 29-46.

BIANCHI, Soledad. *La Quinta Rueda y PEC: Dos miradas a la cultura*. In: SOSNOWSKI, Saúl (Ed.). *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza, 1999. p. 469-478.

BLANCO, Alejandro. Ciencias Sociales en el Cono Sur y la génesis de una nueva élite intelectual (1940-1965). In: ALTAMIRANO, Carlos (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires; Madri: Katz, 2010. p. 606-629.

BORGES, Elisa C. *Con la UP ahora somos gobierno! A experiência dos Cordones Industriales do Chile de Allende*. 2011. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOWEN SILVA, Martín. Construyendo nuevas patrias: El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. In: BOWEN SILVA, Martín et al. *Seminario Simon Collier 2006*. Santiago: Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. p. 9-42.

BRAVO CHIAPPE, Gabriela; GONZÁLEZ FARFÁN, Cristian. *Ecos del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM, 2009.

BRUNNER, José Joaquín. *Notas para el estudio de políticas culturales*. Santiago: Programa FLACSO, 1983. p. 1-30. (Material de Discusión, n. 40).

\_\_\_\_\_. *La cultura como objeto de políticas*. Santiago: Programa FLACSO, 1985. p. 1-20. (Material de Discusión, n. 74).

\_\_\_\_\_. *Un espejo trizado*. Ensayos sobre cultura y políticas culturales. Santiago: FLACSO, 1988.

\_\_\_\_\_. *Cultura y modernidad*. Cidade do México: Grijalbo, 1992.

CACCIA-BAVA, Augusto; FEIXA PÀMPOLS, Carlos; GONZÁLES CANGAS, Yanko (Org.). *Jovens na América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2004.

CALDERÓN, Alfonso. 1964-1973: la cultura: ¿el horror de lo mismo de siempre? In: GARRETÓN, Manuel A.; SOSNOWSKI, Saúl; SUBERCASEAUX, Bernardo. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 19-28.

CANTO NOVOA, Nadinne. *Cultura y Hegemonia*. Notas sobre la construcción del ‘Hombre Nuevo’ en la Unidad Popular. 2010. Tesis (Licenciatura en Artes, mención Teoría y Historia del Arte) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.

CASALS ARAYA, Marcelo. *El alba de una revolución*. La izquierda y el proceso de construcción estratégica de la “vía chilena al socialismo” 1956-1970. Santiago: LOM, 2010.

CATALÁN, Carlos. *Estado y campo cultural en Chile*. Chile: Programa FLACSO, 1988. p. 1-27. (Material de Discusión, n. 115).

CAVALCANTE, Rafael R. “*La vida de los héroes de Chile se escribe en el peligro clandestino*”: Quilapayún e Inti-Illimani: a Nova Canção Chilena no exílio (1973-1988). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP, Franca.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAVARRÍA CONTRERAS, Rafael. Aproximaciones hacia la Gestión Cultural durante la Unidad Popular. In: MOYANO BARAHONDA, Cristina (Comp.). *A 40 años del golpe de Estado en Chile: continuidades y rupturas en la historia reciente: actores, política y educación*. Santiago: Editorial USACH, 2013. p. 177-189.

CLOUZET, Jean. *La nouvelle chanson chilienne*. Paris: Seghers, 1975.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 1999.

CORREA, Sofía et al. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*. Santiago: Sudamericana, 2001.

CRESPO, Regina. Las Revistas y Suplementos Culturales como Objetos de Investigación. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, Colima,

Universidad de Colima, 2010. *Anais...* Colima: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales da Universidad de Colima, 2010. Disponível em CD-ROM. p. 1-15.

DALMÁS, Carine. *Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. O Partido Comunista do Chile e o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética: pela “via pacífica” e contra o “realismo socialista”. *Revista eletrônica da ANPHLAC*, São Paulo, n. 11, p. 141-159, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1284/1151>>. Acesso em: 6 maio 2015.

\_\_\_\_\_. *Frentismo cultural em prosa e verso: comparações, conexões e circulação de ideias entre comunistas brasileiros e chilenos (1935-1948)*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sarte*. Bauru: EDUSC, 2002.

DIAS, Fabio A. D. *Do realismo burguês ao realismo socialista: um estudo sobre a questão da herança cultural no pensamento de Lukács nos anos 1930*. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

DONOSO FRITZ, Karen. *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. 2006. Tesis (Licenciatura en Historia) – Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Santiago.

DOONER, Patricio. *Periodismo y política: la prensa política en Chile 1970-1973*. Santiago: Editorial Andante, 1989.

DUBUC, Tamar. *Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artefact: Reconsiderations on Nueva Cancion Chilena (New Chilean Song) as Practiced by Victor Jara*. 2008. Tese (Mestrado em Musicologia) – Faculty of Arts, University of Ottawa, Ottawa.

DUTRA, Eliana. História e culturas políticas: Definições, usos, genealogias. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 28, dez. 2002. p. 13-28.

ENRÍQUEZ, Edgardo. La educación durante da Unidad Popular. In: LEONARDINI, Nanda (Org.). *Chile: de la luz a las tinieblas*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1999. p. 17-24.

ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Cuestiones sobre arte popular. Santiago: Metales Pesados, 2008.

FAIRLEY, Jan. *La Nueva Canción Chilena 1966-1976*. 1977. Tese (Bachelor of Philosophy in Latin American Studies) – Linacre College, Oxford University, Oxford.

FARÍAS ZUÑIGA, Martín. Cueca Beat: Dialogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). *Palimpsestos sonoros*. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014. p. 139-161.

FUENZALIDA, Valerio. *La industria fonografica chilena*. Santiago: CENECA, 1985.

GARCÉS, Mario; LEIVA, Sebastián. Perspectivas de análisis de la Unidad Popular: Opciones y omisiones. Santiago: Universidad ARCIS, out. 2004. [Informe de avance]. Disponível em: <[www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/leivas/leivas0006.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/leivas/leivas0006.pdf)>. Acesso em: 21 mar. 2017.

GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente. 1960-1989*. Tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago: Ediciones B, 2013.

GARCIA, Miliandre. Políticas culturais na ditadura militar: A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural de esquerda”. In: NAPOLITANO, Marcos; PATTO, Rodrigo; CZAJKA, Rodrigo (Org.). *Comunistas brasileiros: cultura política e indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 131-149.

\_\_\_\_\_. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Tânia C. Nova Canção: *manifesto* e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. In: CONGRESSO DA IASPM-AL, VI, 2005, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: IASPM, 2005. p. 1-11. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. Tradição e engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón. *Projeto História*, São Paulo, v. 36, p. 16-25, 2008.

\_\_\_\_\_. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista Musical Chilena*, Santiago, n. 212, p. 11-28, jul./dez. 2009.

\_\_\_\_\_. História e Música: consenso, polêmicas e desafios. In: FRANÇA, Susani S. L. (Org.). *Questões que incomodam o historiador*. São Paulo: Alameda, 2014.

\_\_\_\_\_. O nacional-popular e a militância de esquerda no Brasil e na Argentina nos anos 1960: uma análise comparativa do *Manifesto do Centro Popular de Cultura* e do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. In: EGG, André Egg; FREITAS, Artur Freitas; KAMINSKI, Rosane (Org.). *Arte e Política no Brasil: Modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 39-56.

GARRIDO, Luis. Historiografía sobre la Unidad Popular: La Unidad Popular y las constricciones del sistema-mundo capitalista. *Izquierdas*, Santiago, n. 15, p. 104-124, abr. 2013. Disponível em: <<http://izquierdas.cl/images/pdf/2013/04/Texto-sobre-la-Unidad-Popular-y-el-sistema-mundo-capitalista.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2017.



GAUDICHAUD, Frank. *Poder Popular y Cordones Industriales*. Testimonios sobre el movimiento popular urbano, 1970-1973. Santiago: LOM, 2004.

GAVAGNIN, Stefano. *Canto a lo chileno*. Il linguaggio musicale dei gruppi della Nueva Canción Chilena. 1986. Tese – Università di Venezia, Venezia.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GOECKE, Ximena. *Nuestra sierra es la elección. Juventudes Revolucionarias en Chile 1964-1973*. 1997. Tesis (Licenciatura en Historia) – Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Santiago.

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

GOMES, Ivan L. A revista em quadrinhos Cabrochico e os debates culturais para a construção da ‘via chilena para socialismo’ (1971-1972). *História Unisinos*, São Leopoldo, n. 16, v. 1, p. 43-54, jan./abr. 2012.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Inti-Ilumani and the artistic treatment of folklore. *Latin American Music Review*, Austin, v. 10, n. 2, p. 267-286, 1989.

\_\_\_\_\_. Tradición, identidad y vanguardia em la música chilena en la década de 1960. *Aisthesis*, Santiago, n. 38, p. 192-212, 2005. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358210>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. Presentación de Juan Pablo González. In: MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1971*. El primer año de gobierno de la Unidad Popular. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013. (Coleção “Memoria a 40 años”). p. 148-160.

\_\_\_\_\_; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile; Casa de las Américas, 2005.

\_\_\_\_\_; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.

GONZÁLEZ QUIROZ, Germán. *Arte y cultura en la vía chilena al socialismo*. El discurso cultural y la producción artística en el gobierno de la Unidad Popular. 1989. Tesis – Departamento de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

GRILLO, María del Carmen. El Estudio de Revistas como Objeto Historiográfico para la Historia de las Redes Intelectuales. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, Colima, Universidad de Colima, 2010. *Anais...* Colima: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales da Universidad de Colima, 2010. Disponível em CD-ROM. Não paginado.

GUTIERREZ, Horacio. Exaltación del mestizo: La invención del Roto Chileno. *Universum*, Talca, v. 25, n. 1, p. 122-139, 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-23762010000100009](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762010000100009)>. Acesso em: 13 mar. 2017.

GUZMÁN, Daniela. *La cueca urbana: Antecedentes históricos y sociales de una danza de tradición popular*. 2007. Tesis (Licenciatura en Danza) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago. p. 38. Disponível em: <[http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/guzman\\_d/sources/guzman\\_d.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/guzman_d/sources/guzman_d.pdf)>. Acesso em: 4 mar. 2017.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JORDÁN GONZÁLEZ, Laura. Cantando al MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns. In: CONGRESSO DA IASPM, IX, 2010a, Caracas. *Anais...* Caracas: IASPM, 2010a, p. 369-376. Disponível em: <<http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-ix-congreso/>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. *La musique des Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature (1973-1989): la création de musiques de la résistance politique et la réception des auditeurs dans l'exil*. 2010b. Mémoire (Maîtrise en Musicologie) – Faculté de Musique, Université de Montréal.

\_\_\_\_\_. La Nueva Canción Chilena en Valparaíso: la melancolía del Gitano y la ironía del Payo. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo, 2014. p. 163-181.

\_\_\_\_\_. The Chilean New Song's *cueca larga*. In: VILA, Pablo (Ed.). *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lanhan: Lexington Books, 2014. p. 71-96.

KARMY, Eileen. “*Ecos de un tiempo distante*”: La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno. 2011. Tesis (Magíster en Artes, mención Musicología) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.

\_\_\_\_\_ et al. El trencito rebelde: sobre cómo la cumbia se tomó las calles e hizo bailar a los serios intelectuales de la Unidad Popular. *Revista Retrospectiva de la Corporación Chilena de Estudios Históricos*, Chile, n. 1, p. 57-75, mar. 2013. Não paginado. Disponível em: <[www.academia.edu/6596439/El\\_trencito\\_rebelde\\_sobre\\_c%C3%B3mo\\_la\\_cumbia\\_se\\_tom%C3%B3\\_las\\_calles\\_e\\_hizo\\_bailar\\_a\\_los\\_serios\\_intelectuales\\_de\\_la\\_Unidad\\_Popular](http://www.academia.edu/6596439/El_trencito_rebelde_sobre_c%C3%B3mo_la_cumbia_se_tom%C3%B3_las_calles_e_hizo_bailar_a_los_serios_intelectuales_de_la_Unidad_Popular)>. Acesso em: 17 jul. 2016.

LARGO FARÍAS, René. El canto social durante el gobierno de la Unidad Popular. In: LEONARDINI, Nanda (Org.). *Chile: de la luz a las tinieblas*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1999. p. 31-38.

LIMA, Venício. *Mídia: Teoria e Política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

MAMANI, Ariel. El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981). *Divergencia*, Santiago, n. 3, p. 9-35, jan./jul. 2013.

McSHERRY, J. Patrice. *Chilean New Song: The political power of music, 1960s-1973*. Philadelphia: Temple University Press, 2015.

MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1970*. El país en que triunfa Salvador Allende. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013a. (Coleção “Memoria a 40 años”).

\_\_\_\_\_. *Chile 1971*. El primer año de gobierno de la Unidad Popular. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013b. (Coleção “Memoria a 40 años”).

\_\_\_\_\_. Desde ‘el arrayán’ hasta el ‘paro de octubre’. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013c. (Coleção “Memoria a 40 años”).

\_\_\_\_\_. *Chile 1973*. Los meses previos al golpe de Estado. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013d. (Coleção “Memoria a 40 años”).

MISKULIN, Sílvia C. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2009.

MIRANDA MEZA, Gustavo. Cuando la cultura se escribe con la guitarra: El sello DICAP y la política de las Juventudes Comunistas, Chile. 1968-1973. In: CONGRESO CHILENO DE ESTUDIOS EN MÚSICA POPULAR, I, 2011, Santiago. *Anais...* Santiago: ASEMPCCh, 2012. Disponível em: <<http://www.congresos.asempch.cl/congreso2011/actas/miranda>>. Acesso em: 11 maio 2013. p. 93-102.

MORAES, José Geraldo V. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORAÑA, Mabel. Revistas culturales y mediación letrada en América Latina. *Otra Travessia*, Florianópolis, v. 40, n. 1, p. 67-74, jul./dez. 2003.

MORRIS, Nancy. Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983. *Latin American Research Review*, v. 21, n. 2, p. 117-136, 1986.

MOTTA, Rodrigo P. S. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Culturas Políticas na História: Novos Estudos*. Belo Horizonte: Argumentvm, 2009. p. 13-37.

MULARSKI, Jedrek. *Music, Politics, and Nationalism In Latin America: Chile During the Cold War Era*. Nova York: Cambria Press, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 8, p. 7-20, jun. 1997. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39315/24134>>. Acesso em: 8 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. A canção engajada no Brasil e no Chile: uma perspectiva comparada. *Caderno de Filosofia e Ciências Humanas*, Belo Horizonte, v. 14, p. 17-23, 2000.

\_\_\_\_\_. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, jan./dez. 2001.

\_\_\_\_\_. A Relação entre Arte e Política: uma Introdução Teórico-Metodológica. *Temáticas*, Campinas, n. 37/38, p. 25-56, jan./dez. 2011.

\_\_\_\_\_. *História e música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

\_\_\_\_\_; PATTO, Rodrigo; CZAJKA, Rodrigo (Org.). *Comunistas brasileiros: cultura política e indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NAVARRO, Arturo. Presentación de Arturo Navarro. In: MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1970. El país en que triunfa Salvador Allende*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013. (Coleção “Memoria a 40 años”). p. 101-109.

NIÑO MORALES, Santiago. Protest Songs and Record Labels: Political Opposition and the Music Industry in Latin-America. In: ILLIANO, Roberto (Ed.). *Protest Music in the Twentieth Century*. Turnhout: Brepols, 2015. p. 237-251.

NÚÑEZ, Iván. Presentación de Iván Núñez. In: MILOS, Pedro (Ed.). *Chile 1970. El país en que triunfa Salvador Allende*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013. (Coleção “Memoria a 40 años”). p. 73-81.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

OSANDÓN MILLAVIL, Luis; GONZÁLEZ CALDERÓN, Fabián. La educación de masas durante la Unidad Popular: una nueva escuela para toda la comunidad. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Ed.). *Fiesta y drama: Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2014. p. 109-142.

PADILLA, Alfonso. *Entrevista II* [4 dez. 2015]. Entrevistadora: Natália Schmiedecke. Helsinki, Universidade de Helsinki, 2015. 1 arquivo .mp3 (140 min.).

PALMA FOURCADE, Aníbal. La educación en el gobierno del Presidente Salvador Allende: democracia y participación. In: LAWNER, Miguel (Ed.). *Salvador Allende: presencia en la ausencia*. Santiago: LOM, 2008. p. 307-315.

PATIÑO, Roxana; SCHWARTZ, Jorge. Introducción. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXX, n. 208-209, p. 647-650, jul./dez. 2004.

PEÑA QUERALT, Pilar. *La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973: una aproximación al problema del arte*. 2010. Tesis (Magíster en Artes, mención Musicología) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.

PINTO VALLEJOS, Julio (Coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005.

\_\_\_\_\_. Hacer la revolución en Chile. In: \_\_\_\_\_ (Coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005. p. 13.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *Fiesta y drama: Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2014.

POWER, Margaret. *Right-Wing Women in Chile, Feminine power and the struggle against Allende, 1964-1973*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2002.

PROM, Aurélie. *La réinvention du folklore: la Nouvelle Chanson Chilienne dans la construction de l'identité nationale, politique et culturelle du Chili, 1943-1973*. 2012. Dissertação (Master d'Études Hispanophones) – École Normale Supérieure de Lyon, Lyon.

QUADRAT, Samantha V. A reforma educacional da Unidade Popular e o golpe no Chile (1973). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XXVI, jul. 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011. p. 1-15. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300674617\\_ARQUIVO\\_AreformaeducacionaldaUnidadePopulareogolpenoChile.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300674617_ARQUIVO_AreformaeducacionaldaUnidadePopulareogolpenoChile.pdf)>. Acesso em: 6 abr. 2017.

QUEZADA SOTOMAYOR, Marco Antonio. *Novela y revolución en la Unidad Popular: el caso de Moros en la costa de Ariel Dorfman*. 2011. Tesis (Magíster en Literatura), Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.

ROBIN, Regine. *Le réalisme socialiste: une esthétique possible*. Paris: Payot, 1986.

RODRÍGUEZ AEDO, Javier. *La madre del hombre nuevo se llama revolución: Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile*. 2011. Tesis (Magíster en Artes, mención Musicología), Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.

ROLLE, Claudio. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende. In: CONGRESSO DA IASPM-AL, III, 2000, Bogotá. *Anais...* Bogotá: IASPM, 2005. Disponível em:

<[https://www.musicadechile.com/home/articulos/La\\_NCCH\\_el\\_proyecto\\_cultural\\_popular\\_y\\_la\\_campan~a\\_presidencial\\_y\\_gobierno\\_de\\_Allende.pdf](https://www.musicadechile.com/home/articulos/La_NCCH_el_proyecto_cultural_popular_y_la_campan~a_presidencial_y_gobierno_de_Allende.pdf)>. Acesso em: 29 mar. 2017. p. 1-13.

\_\_\_\_\_. ROLLE, Claudio (Org.). *1973: la vida cotidiana de un año crucial*. Santiago: Planeta, 2003.

RUBIM, Antonio Albino C.; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 61-86.

SALAS ZÚÑIGA, Fabio. *La primavera terrestre: cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.

SARLO, Beatriz. Intelectuales y Revistas: Razones de una Práctica. *America, Cahiers du CRICCAL*, Paris, Sorbonne la Nouvelle, n. 9/10, p. 9-16, 1992.

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

\_\_\_\_\_. La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARIAS, Martín (Comp.). *Palimpsestos sonoros*. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Ceibo, 2014. p. 201-218.

\_\_\_\_\_. “*Não há revolução sem canções*”: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo: Alameda, 2015.

SEGUEL-BOCCARA, Ingrid. *Les passions politiques au Chili durant l’Unité Populaire (1970-1973)*. Essay d’analyse socio-historique. Paris: Éditions L’Harmattan, 1997.

SILVA, Alexsandro S. *A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA JÚNIOR, José Antonio F. *Retórica Americana: temas e ideias político-culturais em Casa de las Américas (1965-1976)*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas.

SIMÕES, Silvia S. *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-269.

STRADA, Victorio. Da 'revolução cultural' ao 'realismo socialista'; "Do 'realismo socialista' ao zdanovismo. In: HOBSBAWM, Eric. *História do marxismo vol. IX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 109-200.

SUBERCASEAUX, Bernardo. El estado como agente editorial. In: BAÑO, Rodrigo (Ed.). *La Unidad Popular treinta años después*. Santiago: LOM, 2003. p. 269-287.

\_\_\_\_\_. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Vol. III (1930-2010). Santiago: Editorial Universitaria, 2012.

TAFFET, Jeffrey F. "My guitar is not for the rich": The New Chilean Song Movement and the Politics of Culture. *Journal of American Culture*, Malden, v. 20, n. 2, p. 91-103, 1997.

TARCUS, Horacio. Introducción. *OSAL*, Buenos Aires, n. 22, p. 185-187, set. 2007. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/osal/osal22/APC22Tarcus.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

TOBAR CARRASCO, José Fabián. *La canción contingente durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973): análisis sobre el uso de la intertextualidad como estrategia política en la creación y recepción musical*. 2014. Tesis (Licenciatura en Estetica) – Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

TORRES, Rodrigo. La urbanización de la canción folklórica. *Literatura chilena: creación y crítica*, Madri; Los Angeles, n. 33/34, p. 25-29, jul./dez. 1985.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2008.

URFALINO, Philippe. A história da política cultural. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Org.). *Para una Historia Cultural*. México: Taurus, 1998. p. 293-305.

VARAS, José Miguel. El sol de la cultura. In: LAWNER, Miguel (Ed.). *Salvador Allende: presencia en la ausencia*. Santiago: LOM, 2008. p. 353-361.

VARELA, Mirta. Intelectuales y medios de comunicación. In: ALTAMIRANO, Carlos (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II: Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires; Madri: Katz, 2010. p. 759-781.

VILA, Pablo. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lanhan: Lexington Books, 2014. p. 1-17.

VILCHES, Manuel. La gloria desde la vidriera: Rolando Alarcón y la consagración de la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (Comp.). *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo, 2014. p. 183-199.

VILCHES MENESES, Freddy. *Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la canción latino-americana*. *Resonancias*, Santiago, v. 15, n. 29, p. 41-55, nov. 2011. Disponível em: <<http://resonancias.uc.cl/pt/N-29/oratorio-para-el-pueblo-religiosidad-popular-en-la-cancion-latinoamericana-pt.html>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

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

\_\_\_\_\_. *Cinema cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

WILLET, John. Arte e Revolução. In: HOBBSAWM, Eric. *História do marxismo vol. IX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 77-108.

WINN, Peter. *Tejedores de la revolución*. Los trabajadores de Yarur y la vía chilena al socialismo. Santiago: LOM, 2004.

ZAPATA, Francisco (Coord.). *Frágiles Suturas*. Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende. Santiago: Fondo de Cultura Económica; Cidade do México: COLMEX, 2006.

ZAN, Alessandra. *La Quinta Rueda - política cultural na via chilena ao socialismo*. 2009. Relatório Final (Bolsa de Iniciação Científica CNPq) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Mimeografado.

#### **Websites:**

<[www.abacq.net/imaginaria/disc00a.htm](http://www.abacq.net/imaginaria/disc00a.htm)>

<<http://www.cancioneros.com/>>

<<http://cancionerodecuecas.fonotecanacional.cl/>>

<<http://discotecanacionalchile.blogspot.com.br/>>

<<http://www.memoriachilena.cl/>>

<<http://www.musicapopular.cl/>>

<<http://perrerac.org/>>

<<http://perspectivasnuevacancionchilena.blogspot.com.br/>>



## **APÊNDICES**

### 1. Letras publicadas na revista *Onda* (1971-1973)<sup>782</sup>

Edição	Canção	Autor/intérprete
1	"Ni chicha ni limoná"	Víctor Jara
	"Copla del vino"	Ángel Parra
2	"Qué dirá el Santo Padre"	Quilapayún
	"Historia de amor"	Arturo Gatica
3	["Juan del Fuego"]	Nano Acevedo / int. Quilmay
4	"De boliche en boliche"	Los Naufragos
5	"La batea"	Quilapayún
	"Adiós chico de mi barrio"	(não consta)
7	"Lo que más quiero"	Isabel Parra
	"En las líneas de tu mano"	Nelson Nicolich
8	"La niña del alba"	Los Cuatro de Chile
9	"When there's no you"	Engelbert Humperdinck
	"Isolda"	Los Cuatro de Chile
10	"Butterfly"	Pintura Fresca
	"No me retis al niño"	Los Ponchos Negros
11	"Ahora se que me quieres"	Fórmula V
	"La alemana"	Víctor Manuel
12	"El beso del adiós"	Los Galos
	"Al final de este viaje en la vida"	Isabel Parra
13	"Como te quiero María"	Antonio Zabaleta
	"Sin ti"	Frutos del País
14	"Los enamorados de siempre"	Gloria Benavides
	"El barco"	Lautauro Llempe
15	"El último romántico"	(não consta)
	"El aparecido"	Víctor Jara
16	"Viva mi amor, viva tu amor"	Paola Sola
	"Viejo puente"	Los Lazos
17	"Juan"	Los Dos
18	"Noelia"	Nino Bravo
19	"No soy de aquí"	Facundo Cabral
20	"La ronda, ronda"	Charo Cofré y Los Talabreños
21	"Los días del arco-iris"	Nicola di Bari
	"Padre Sol"	Tormenta
22	"Viejo puente"	[Los Lazos]
	"Aquellas pequeñas cosas"	Joan Manuel Serrat
23	"No quiero enamorarme"	Claudio Bagliani

<sup>782</sup> Destacamos em cinza o repertório ligado à NCCh.

	"Muchacho malo"	Gloria Benavides
24	"Yo no soy esa"	Mari Trini
	"Sola"	Wildo
25	"Tu pueblo es mi pueblo"	Pollo Fuentes
26	"Como uma chica y un muchacho"	Tormenta
	"El tonto"	Gilbert Montagne
27	"Vagabundo vuelve"	Tormenta
28	"Te estoy queriendo tanto"	Raphael
29	"María tenía um corderito"	Paul McCartney
30	"Yo soy rebelde"	Jeanette
31	"La casa nueva"	Tito Fernández
32	"La noche en que mataron al viejo Dixie"	Joan Baez
33	"Estoy triste"	Jeanette
34	"Canción de navidad"	Tito Fernández
35	"El amor es como el viento"	Tony Ronald
36	"Los dos"	Rosalia
	"Vivir, vivir"	(não consta)
37	-	Julietta
38	"El tren hacia el olvido"	Los Angeles Negros
39	"Que lindo es ser voluntario"	Víctor Jara
40	"Traumas"	Roberto Carlos
41	"Los pasajeros"	Julio Zegers
42	"La tortilla"	Los Quilapayún
43	"Socorro"	Tony Ronald
44	"La bandera"	Los Fortineros
	"Benaiga la buena suerte"	Tito Fernández
45	"El adiós"	Ginette Acevedo
	Várias	Tony Ronald, Nino Bravo e Ángel Parra
46	"Mi río"	Charo Cofré
	Várias	Pedro Yáñez, Roberto Carlos
47	"Um gran amor y nada más"	Nicola di Bari
48	"Recorrer es saber"	Nano Vicencio
	"Corazón de paloma"	Jose Simón y Libre Albedrio
49	"Donde va nuestro amor"	Angélica María
50	"Vamos subiendo la cuesta"	Ángel Parra
	"Que seas feliz"	Mari Trini
51	"Colo Colo, campeón de campeones"	(não consta)

	"Cuando el corazón está lleno de amor"	(não consta)
52	"Los años locos"	Angélica María
	"Tú, mi hermano"	Los Huasos de Algarrobal
53	"Charlie"	Grupo Santa Bárbara
	"Por la calle van vendiendo"	Héctor Pavez

## 2. Pôsteres publicados na revista *Ramona* (1972-1973)

Edição	Personalidade
17	Mirian Makeba
18	Maurício Basillo ("Música Libre")
19	Luis Emilio Recabarren
20	Charo Cofré
21	Pedro Vuskovic (Ministro de Economía)
22	Rubén Escudero (Quilapayún)
23	Valentina Tereshkova
24	Elson Beiruth
26	Carmen Calvo (Miss Mechona FECH 72)
27	Luis Figueroa (Presidente de la CUT)
28	John Lennon e Yoko Ono
29	Karl Marx
30	Rodrigo Ambrosio
31	Raquel Welch (tenista)
32	Tito Fernández "El Temucano"
33	Angela Davis
34	Enrique Kirberg (reitor de la UTE)
35	Alejandro Rojas (presidente de la FECH)
36	Carlos Caszely
39	Jaime Fillol (tenista)
40	Willi Oddó (Quilapayún)
41	Paul McCartney
42	Gabriela Velasco (animadora de televisión)
43	Joan Manuel Serrat
45	Gladys Marín
46	Rosa María Barrenechea
48	Candice Bergen
49	Mario Galindo (jugador de fútbol)
50	Paul McCartney e sua filha Mary
51	Angela Davis
52	Sharon Tate
54	Lênin [quando criança]
55	Paty Chávez
56	Víctor Manuel e Ana Belen
57	Jorge Socias
58	Clint Eastwood
59	Catalina Recordón
61	Time Colo Colo (1972)
63	Isabel Parra

65	Patricia Carrasco
70	Carlos Caszely
71	Oswaldo "Gitano" Rodríguez
72	Dean Reed
74	Renato García
75	Sergio Messen (jugador)
78	Rose Van
80	María Pia Rossetti (Rainha Mechona U 1973)

### 3. Letras e cifras publicadas na revista *Ramona* (1971-1973)<sup>783</sup>

Edição	Canção	Autor/intérprete
4	“Ramona”	Sergio Ortega, Quilapayún, Manguaré
8	“Estoy hecho un demonio”	Smith e Safari
9	“Que daría yo”	Antonio Zabaleta
11	“Te recuerdo Amanda”	Víctor Jara
12	“Mariposa”	Daniel Gerard
17	“Julia”	Julio Bernardo Euson
	“A la ronda, ronda”	Orlando Muñoz e Alsino Fuentes
	“Juan”	Los Dos
	“Viejo Puente”	Los Lazos
	“Mammy Blue”	Pop Tops-Hot Tops
	“Viva mi amor, viva tu amor”	Paola Sola
19	“La mujer que yo quiero”	Joan Manuel Serrat
	“Yo soy la hormiga vecina”	Isabel Parra
	“Socorro”	Tony Ronald
21	“Mediterraneo”	Joan Manuel Serrat
	“Pedro nadie”	Piero-Jose
	“No me retis al niño”	Los Ponchos Negros
24	“Póngale el hombro mijito”	Isabel Parra
	“Son de la loma”	Miguel Matamorros / int. Isabel Parra e Horacio Salinas
	“Lo que más quiero”	Isabel Parra
29	“Emiliana”	Carlos Puebla y sus Tradicionales
35	“Canto a Ramona Parra”	Carlos Puebla
45	“A la ronda, ronda”	Orlando Muñoz e Alsino Fuentes / int. Charo Cofré
	“Soy rebelde”	Manuel Alejandro / int. Jeannette
46	“La mujer que yo quiero”	Joan Manuel Serrat
48	“Vagabundo vuelve”	Tormenta
49	“La mujer que yo quiero”	Inti-Illimani
50	“Los pueblos americanos”	Violeta Parra
52	“Milonga del andar lejos”	Daniel Viglietti
53	“Canto a la pampa”	Quilapayún
55	“Plegaria a um labrador”	Víctor Jara
56	“Rin del Angelito”	Violeta Parra

<sup>783</sup> Reproduzimos as informações tais quais constam na revista. Destacamos em cinza o repertório ligado à NCCh. Incluímos nesta lista os nomes de Hector Pavez e Violeta Parra, dada a proximidade das canções seleccionadas com o movimento.

57	“Te recuerdo Amanda”	Víctor Jara
58	“Canción con todos”	Tejada Gómez e Cesar Isella
60	“Hemos dicho basta”	Tiempo Nuevo
61	“Ha llegado aquél famoso tiempo de vivir”	Gitano Rodríguez
62	“Socorro”	Tony Ronald
67	“No volveremos atrás jamás”	(não consta)
70	“Frei ayúdame”	(não consta)
79	“Nuestro cobre; Octubre 72”	Eduardo Yáñez
80	“Cuando amanece el día”	Ángel Parra
81	“La Nelly y el Nelson”	Payo Grondona
82	“La música”	Los amigos
84	“Póngale el hombro mijito”	Isabel Parra
85	“Benaiga la güena suerte”	Tito Fernández
	[4 canções]	Antonio Machado / int. Serrat
86	“La hormiga vecina”	Isabel Parra
87	“La Segunda Independencia”	Tiempo Nuevo
89	“La coluna”	El Chino y el Pollo
90	“Cueca de la CUT”	Hector Pavez
91	“Venceremos”	Sergio Ortega e Claudio Iturra
92	“Canción y huayno”	Illapu
93	“Dejaré la llave en la puerta”	Tony Ronald
94	“La bala”	Víctor Jara
	“Locuras tengo por tí”	Silvena
95	“Son de la loma”	Isabel Parra
	“Matandome suavemente con tu canción”	Gimbel y Fox
96	“Que he sacado con quererte”	Violeta Parra



## 4. Catálogo da gravadora DICAP – LPs (1968-1973)

Código	Nome do disco	Intérprete	Ano
JJL 1	<i>X Viet-Nam</i>	Quilapayún	1968
JJL 2	<i>X la CUT</i>	Vários	1968
JJL 3	<i>Pongo en tus manos abiertas...</i>	Víctor Jara	1969
JJL 4	<i>Y diez años van</i>	Carlos Puebla y sus Tradicionales	1969
JJL 5	<i>Inti-Illimani</i>	Inti-Illimani	1969
JJL 6	<i>Neruda</i>	Pablo Neruda	1969
JJL 7	<i>Basta</i>	Quilapayún	1969
JJL 8	<i>Santa María de Iquique</i>	Quilapayún	1970
JJL 9	<i>Trío Lonqui</i>	Trío Lonqui	1970
JJL 10	<i>Canto al programa</i>	Inti-Illimani	1970
JJL 11	<i>El derecho de vivir en paz</i>	Víctor Jara	1971
JJL 12	<i>Vivir como él</i>	Quilapayún	1971
JJL 13	<i>Autores chilenos</i>	Inti-Illimani	1971
JJL 14	<i>La población</i>	Víctor Jara	1972
JJL 15	<i>Oratorio de los trabajadores</i>	Conjunto Huamarí	1972
JJLS 16	<i>Canto para una semilla</i>	Inti-Illimani / Isabel Parra	1972
JJLS 17	<i>La fragua</i>	Quilapayún	1973
JJLS 18	<i>Primer Festival de la Canción Popular</i>	Vários	1973
DCP 1	<i>Cantando por amor</i>	Isabel Parra	1969
DCP 2	<i>Danai canta a Neruda</i>	Istros Danai	1969
DCP 3	<i>Canciones funcionales / Interpreta a Atahualpa Yupanqui</i>	Angel Parra	1969
DCP 4	<i>Blops</i>	Los Blops	1970
DCP 5	<i>Chile Ríe y Canta</i>	Vários	1970
DCP 6	<i>Anita y José</i>	Anita y José	1970
DCP 7	<i>Violeta Parra</i>	Isabel Parra	1970
DCP 8	<i>Norte</i>	Los Curacas	1970
DCP 9	<i>El Payo</i>	Payo Grondona	1970

DCP 10	<i>Tiemponuevo</i>	Tiempo Nuevo	1970
DCP 11	<i>Amerindios</i>	Amerindios	1970
DCP 12	<i>Homero Caro</i>	Homero Caro	1971
DCP 13	?	?	[1971]
DCP 14	<i>Rolando Alarcón canta a los poetas soviéticos</i>	Rolando Alarcón	1971
DCP 15	<i>Los Montoneros de Méndez</i>	Los Montoneros de Méndez	[1971]
DCP 16	?	?	[1971]
DCP 17	<i>De Violeta</i>	Isabel y Angel Parra	1971
DCP 18	<i>Corazón de bandido/ Canciones de patria nueva</i>	Angel Parra	1971
DCP 19	<i>Combo Xingu</i>	Combo Xingu	1971
DCP 20	<i>La Peña de los Parra</i>	Isabel y Angel Parra	1971
DCP 21	<i>Eisler – Brecht: Canciones</i>	Hans Stein y Cirilo Vila	1971
DCP 22	<i>Canciones recontradas en París</i>	Violeta Parra	1971
DCP 23	<i>Benny Moré</i>	Benny Moré	1971
DCP 24	<i>Lo que son las cosas ¿no?</i>	Payo Grondona	1971
DCP 25	<i>Ahora es tiemponuevo</i>	Tiempo Nuevo	1971
DCP 26	<i>Saludo Cubano</i>	Vários	1971
DCP 27	<i>De aquí y de allá</i>	Isabel Parra	1971
DCP 28	<i>Pacho Alonso y sus pachucos</i>	Pacho Alonso	1971
DCP 29	<i>Curacas</i>	Los Curacas	1971
DCP 30	<i>Chucaro y manso</i>	Dúo Coirón	1971
DCP 31	<i>El Temucano</i>	Tito Fernández	1971
DCP 32	<i>Tiempo de vivir</i>	Osvaldo Rodríguez	1972
DCP 33	<i>Música para Guillén</i>	Marta Contreras	1972
DCP 34	<i>Manguaré</i>	Manguaré	1972
DCP 35	<i>Tangos en el puerto</i>	Fabián Rey y Trío	1972
DCP 36	<i>Cuando amanece el día</i>	Angel Parra	1972
DCP 37	<i>Orquesta Riverside</i>	Orquesta Riverside	1972
DCP 38	<i>Cantos y danzas del ejército soviético</i>	Orquesta Riverside	1972
DCP 39	<i>La Nueva Canción Chilena</i>	Vários	1972

DCP 40	<i>Las cuecas del tío Roberto</i>	Roberto y Angel Parra	1972
DCPS 41	<i>Chile en cuatro cuerdas</i>	Cuarteto Chile	1972
DCP 42	<i>Canciones del 900</i>	Margot Loyola	1972
DCP 43	<i>Al amor</i>	Tito Fernández	1972
DCP 44	<i>Música andina</i>	Illapu	1972
DCP 45	<i>Instrumental andino</i>	Los Curacas	1972
DCP 46	<i>Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC Cuba</i>	Isabel Parra	1972
DCP 47	<i>Canto por travesura</i>	Víctor Jara	1973
DCP 48	?	?	?
DCP 49	<i>Pisagua</i>	Angel Parra	1973
DCPUP 1	<i>No volveremos atrás</i>	Vários	1973
CTD 1	<i>Cantata folklórica nortina</i>	Coro de la Universidad del Norte	1973

## 5. Gravadoras correspondentes aos LPs gravados por músicos da NCCh<sup>784</sup>

GRÁFICO 1:	
Selo / Gravadora	Quantidade
Arena/Demon	21
Asfona	3
Philips	5
CBS	2
EMI Odeon	17
RCA Victor	4
IRT	7
Jota Jota/DICAP	37
Peña de los Parra	7
Peña de los Parra + DICAP	12
Tiempo	7
Outros	10

GRÁFICO 2:	
Selo / Gravadora	Quantidade
Nacionais	31
Majors	28
Próprios / ligados à NCCh	63
Outros	10

<sup>784</sup> Discos considerados: LPs produzidos dentro e fora do Chile entre meados dos anos 1960 e 1973 pelos seguintes músicos: Amerindios, Ángel Parra, Aparcoa, Chagual, Charo Cofré, Curacas, Fernando Ugarte, Grupo Lonqui, Homero Caro, Huamarí, Hugo Arévalo, Illapu, Inti-Illimani, Isabel Parra, Los Moros, Los Emigrantes, Luis Advis, Marta Contreras, Manguaré, Osvaldo Rodríguez, Patricio Manns, Payo Grondona, Quilapayún, Rolando Alarcón, Tiempo Nuevo, Tito Fernández e Víctor Jara. Também abrangemos as obras coletivas editadas no Chile que contaram com participação numericamente expressiva desses músicos. Cabe esclarecer que muitos dos discos considerados são anteriores à formação do movimento e muitas vezes estiveram mais próximos de outras tendências musicais – como o Neofolklore e a “Projeção Folclórica” – do que propriamente do que se consagraria como a NCCh.

GRÁFICO 1:

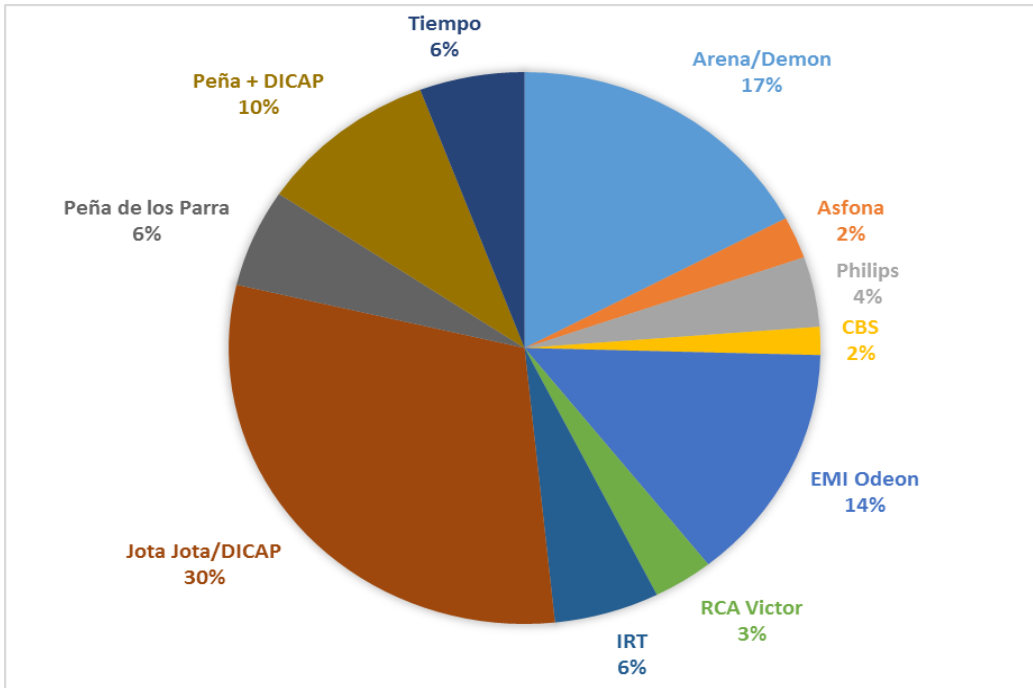
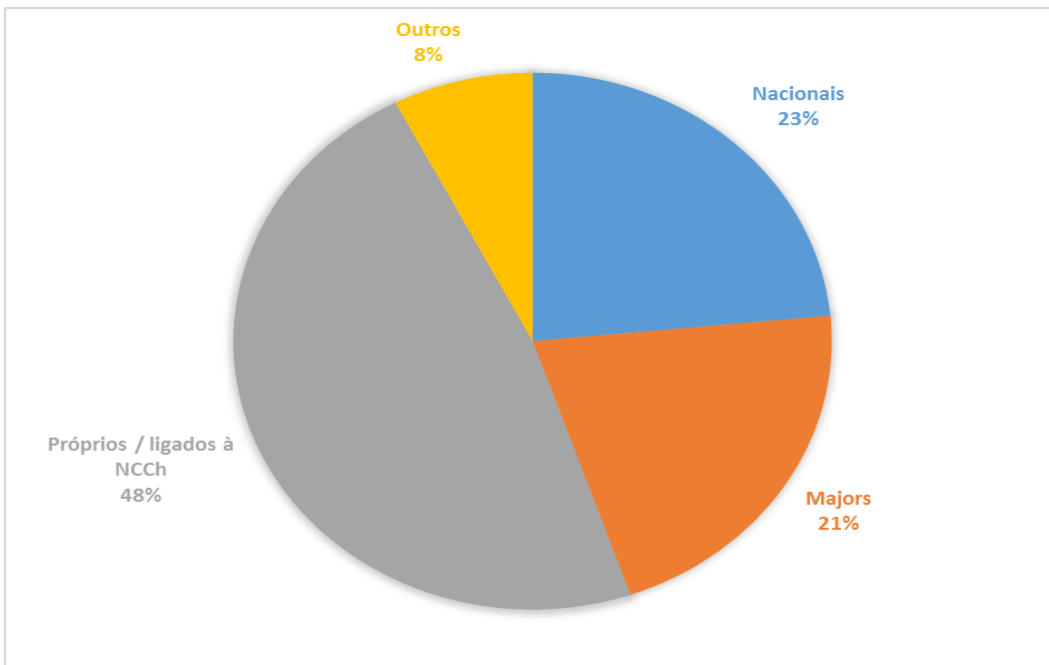


GRÁFICO 2:



## 6. Principais temas do debate cultural no contexto da UP<sup>785</sup>

### Arte panfletária

- linguagem eficaz (fácil comunicação de mensagens políticas)
- tema central: luta de classes
- divulgação do *processo chileno* no exterior

### Preocupação estética

- fazer obras artisticamente mais “complexas”
- inovações formais e experimentalismo

### Cultura nacional e popular

- zelar pelo patrimônio nacional
- combater o “imperialismo cultural”
- promover a “arte popular” - diferentes sentidos:
  - Arte para o povo (democratizar o acesso aos espaços e bens culturais)
  - Arte sobre o povo (povo como tema; formas populares como inspiração)
  - Arte com o povo (nascida do contato direto entre artista e povo)
  - Arte do povo (promover obras criadas pelo próprio povo)

### Herança cultural burguesa

- quais elementos seriam válidos/aproveitáveis?
  - Liberdade de criação
  - Formas associadas à “alta cultura”
  - Meios de comunicação de massa
  - Mercado de bens culturais

---

<sup>785</sup> Não foram consideradas aqui as demandas de carácter mais “estrutural”, relativas à atuação mais eficiente do governo no campo cultural – reivindicação que era praticamente consensual no meio intelectual, como visto no item 3.1 da tese. Os tópicos listados correspondem a noções de época.

## 7. Redes de sociabilidade da Nova Canção Chilena (esboço)<sup>786</sup>

**Peña de los Parra:** fundada por Isabel e Ángel Parra em Santiago em 1965. Inicialmente, seu elenco esteve integrado por Ángel e Isabel Parra, Rolando Alarcón e Patricio Manns, aos quais em pouco tempo se somaria Victor Jara. De acordo com o músico Osvaldo “Gitano” Rodríguez, “por esse elenco passaria mais tarde a maior parte dos solistas da Nova Canção: Payo Grondona, Patricio Castillo, Homero Caro, Kiko Alvarez e eu mesmo”. Não temos como precisar se todos os músicos citados eram funcionários contratados da Peña, mas sabemos que eles se apresentavam ali com regularidade. Também é importante mencionar os nomes de Tito Fernández (este sim funcionário) e do conjunto Los Curacas, formado no interior da Peña por músicos que acompanhavam os irmãos Ángel e Isabel em suas apresentações.<sup>787</sup>

**Peña de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile de Valparaíso** (Peña de Valparaíso), fundada em 1965 e dirigida por Osvaldo Rodríguez e Payo Grondona. Ali foi formado o conjunto Tiempo Nuevo, em 1966. Dentre os músicos que se apresentaram na *peña*, estão o Quilapayún, Grupo Lonqui, Rolando Alarcón, Víctor Jara, Ángel Parra, o conjunto Millaray e outras figuras ligadas à “Projeção Folclórica”, além de poetas populares e outros artistas locais.<sup>788</sup>

**Peña del Mar**, fundada em Viña del Mar em 1966 por Osvaldo Rodríguez, Payo Grondona e outros “dissidentes” da Peña de Valparaíso. Ali se apresentaram Violeta Parra, Quilapayún, Ángel Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Eulogio Dávalos e Sofanor Tobar, entre outros.<sup>789</sup>

**Peña de la Federación de Estudiantes de la Universidad Técnica del Estado** (Peña de la UTE), fundada em 1966 pelo Centro de Alunos da Escola de Artes e Ofícios. Ali se formou o conjunto Inti-Illimani no ano seguinte. No *campus* de Valdivia da UTE também foi fundada

---

<sup>786</sup> Não se trata de uma análise exaustiva dos itinerários dos músicos, mas de um levantamento inicial voltado a destacar que eles conviveram em diversos espaços e projetos.

<sup>787</sup> RODRÍGUEZ MUSSO, 1984, p. 32.

<sup>788</sup> RODRÍGUEZ MUSSO, 1984, p. 36.

<sup>789</sup> RODRÍGUEZ MUSSO, 1984, p. 70; GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 232-233.

uma *peña*, na qual se formou o duo Anita y José, que gravaria um LP pela DICAP em 1970. No ano seguinte, José (Séves) se integraria ao Inti-Ilumani.

**Chile Ríe y Canta**, conjunto de atividades dirigidas por René Largo Farías, abrangendo um programa radial exibido pela Radio Minería de 1963 a 1967, uma série de turnês iniciadas em 1964, três Long Plays lançados em 1965, 1966 e 1970 e uma *peña* fundada em 1968. Tendo como bandeira incentivar a música de raiz folclórica em geral, as atividades da Chile Ríe y Canta foram marcadas pelo ecletismo, ou seja, pela convivência de músicos ligados a diferentes tendências musicais (Neofolklore, “Projeção Folclórica”, NCCh). A Chile Ríe y Canta foi a primeira plataforma de apoio de muitos músicos da NCCh. Seus discos incluem canções interpretadas por Grupo Lonqui, Quilapayún, Los Emigrantes e Rolando Alarcón. Este último artista também participou de diversas turnês e fez parte do elenco da *peña* Chile Ríe y Canta, que incluía Los Emigrantes e Nano Acevedo.

**Reforma Universitária (1967-1973):** movimento iniciado nas unidades de Santiago e Valparaíso da Pontifícia Universidade Católica do Chile e logo estendido para as universidades do Chile, Austral, Técnica do Estado, Católica do Norte e Federico Santa María. Por meio das *peñas* abordadas anteriormente, a Reforma deu projeção a conjuntos estudantis como o Tiempo Nuevo (formado na Peña de Valparaíso em 1965), o Quilapayún (formado em 1965) e o Aparcoa (formado em 1966 por estudantes da Escola de Arquitetura da Universidade do Chile) – e estimulou o surgimento outros, como o Inti-Ilumani (fundado por estudantes da UTE em 1968). Outro nome ligado ao movimento é o de Víctor Jara – então membro da equipe permanente da equipe de diretores Instituto de Teatro da Universidade do Chile, o ITUCH –, que compôs “‘Móvil’ Oil Special”, canção que se tornou uma espécie de hino da Reforma. No que tange ao meio estudantil, também cabe mencionar os conjuntos Huamarí (que gravou a canção “En las universidades”, dedicada à Reforma”) e Curacas, cujos integrantes eram secundaristas ou universitários.

**Partido Comunista:** no período estudado, a maior parte dos músicos que militavam em organizações políticas eram filiados ou ao menos bastante próximos ao PC. É o caso de Osvaldo Rodríguez, Patricio Castillo, Eduardo Yáñez, Ángel Parra (após sua saída do MAPU,



em 1973), Tito Fernández, Rolando Alarcón, Marta Contreras, Pedro Yáñez e dos integrantes dos conjuntos Aparcoa, Quilapayún, Inti-Illimani, Grupo Lonqui, Cantamaranto e Huamarí. Isabel Parra, Eduardo Carrasco, Víctor Jara e Sergio Ortega constituem casos especiais, pois além de militantes eram membros do Comitê Central da *Jota*. Alguns músicos eruditos (como Gustavo Becerra e Fernando García) e artistas identificados com a tendência de “Projeção Folclórica” (Silvia Urbina e Margot Loyola, entre outros) também eram filiados ao PC.

**Outros partidos:** alguns músicos da NCCh eram filiados ou próximos a outros partidos de esquerda, como o MAPU (Fernando Ugarte, Payo Grondona, Dióscoro Rojas e Ángel Parra até 1973); o PS (Nano Acevedo, duos Amerindos e Los Emigrantes e parte dos conjuntos Curacas e Illapu) e o MIR (Patricio Manns e parte dos conjuntos Curacas e Illapu).

**Campanhas eleitorais de Allende (1958, 1964, 1970):** As campanhas eleitorais de Allende contaram com um número crescente de apoiadores no âmbito da música popular. Patricio Manns participou em 1958 e 1964 como membro da equipe de imprensa do candidato. Em 1964, participaram também os músicos Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez, Gustavo Becerra e Sergio Ortega, além de artistas ligados à “Projeção Folclórica” (Cuncumén, Millarray, Héctor Pavez). Em 1970, se uniram ao grupo nomes como Rolando Alarcón, Nano Acevedo, duo Amerindios, conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani, Aparcoa, Tiempo Nuevo e Lonqui e foi criado um Comitê de Folcloristas para ajudar na organização de suas atividades.<sup>790</sup>

**DICAP:** ver Apêndice 4.

**Parcerias em discos:** além de gravarem músicas uns dos outros, os músicos da NCCh frequentemente intercambiaram participações em discos (elaborando arranjos, tocando instrumentos, cantando ou redigindo *liner notes*). Além disso, também participaram de diversas obras coletivas produzidas desde os anos 1960.

---

<sup>790</sup> ACEVEDO, 1995, p. 100-103.

**Festivais da canção e outros eventos:** a partir dos anos 1960, proliferaram no Chile festivais nos quais o repertório de inspiração folclórica tinha um lugar destacado, promovidos por universidades, organizações estudantis, programas radiais ou instâncias governamentais regionais.<sup>791</sup> Elencamos a seguir alguns dos festivais mais significativos relacionados aos músicos da NCCh. Incluímos também na lista eventos realizados no exterior em que os músicos participaram como membro de delegações artísticas ou políticas.

*Festival de Festivales* (1966), organizado por René Largo Farías com o objetivo de reunir os conjuntos ganhadores de diferentes festivais folclóricos organizados no decorrer de 1966. A competição foi vencida pelo recém-formado conjunto Quilapayún. O festival também contou com apresentações de artistas convidados, dentre os quais se encontravam Violeta Parra, Isabel e Ángel Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón e Margot Loyola, além dos estrangeiros Eduardo Falú, Daniel Viglietti e grupo Los Jairas.<sup>792</sup>

*Encuentro de la Canción Protesta* (Cuba, 1967), organizado pela Casa de las Américas. Contando com a participação de músicos de dezoito países, o encontro teve como objetivo principal discutir a canção engajada e reunir seus expoentes em torno de uma plataforma comum de luta “anti-imperialista”. A delegação chilena foi composta por Rolando Alarcón e Ángel Parra, enquanto Isabel Parra participou como artista convidada.<sup>793</sup> Uma segunda edição do evento foi realizada em 1972 sob o nome de *Encuentro de Música Latinoamericana*, do qual participaram os chilenos Víctor Jara, Isabel Parra e Payo Grondona. Nas duas ocasiões, foram gravados LPs reunindo canções dos músicos participantes.

*Festival de la Canción Comprometida* (1968, 1969, 1972, 1973). Surgido no contexto da Reforma da Universidade do Chile de Valparaíso, sua primeira edição foi realizada ali em 1968, em parceria com o Instituto Chileno-Cubano de Cultura e com a Peña de los Parra. Os participantes incluíam Ángel e Isabel Parra, Payo Grondona, Osvaldo Rodríguez, Marta Contreras e os conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani e Tiempo Nuevo.<sup>794</sup> Nos anos seguintes,

<sup>791</sup> GONZÁLEZ; OHLSSEN; ROLLE, 2009, p. 255-267.

<sup>792</sup> GONZÁLEZ; OHLSSEN; ROLLE, 2009, p. 257.

<sup>793</sup> Sobre este evento e seu impacto nos músicos chilenos, ver: GOMES, C., 2015, p. 81-94 e 102-125.

<sup>794</sup> GONZÁLEZ; OHLSSEN; ROLLE, 2009, p. 255-257.

ocorreram novas edições do festival que tiveram entre seus participantes Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón, Grupo Lonqui, Illapu, Patricio Castillo, Nano Acevedo e alguns convidados estrangeiros, como Daniel Viglietti, Sílvio Rodríguez, Pablo Milanés e o brasileiro Manduka, então radicado no Chile.

*Festival de la Nueva Canción Chilena* (1969, 1970, 1971), idealizado por Ricardo García. Sua primeira edição, realizada em julho de 1969, foi amparada pela Vice-Reitoria de Comunicações da Pontificia Universidade Católica do Chile. Competiram Rolando Alarcón; Kiko Álvarez (acompanhado por Los de la Escuela); Willy Bascuñán (acompanhado pelo grupo America Joven); Martín Domínguez; Víctor Jara (acompanhado pelo Quilapayún); Patricio Manns (acompanhado por Los Libertadores); duo Orlando Muñoz e Alsino Fuentes (acompanhados por suas esposas); Angel Parra; Raúl de Ramón (acompanhado por Los de Ramón); Richard Rojas (acompanhado pelo grupo Lonqui); Sergio Sauvalle (representado por Los Mirleños); e Sofanor Tobar. Paralelamente à competição, ocorreram apresentações musicais de artistas convidados – dentre eles, Isabel Parra e os conjuntos Inti-Illimani, Chalinga, Chagual e o grupo de canto e dança da Universidad Católica.<sup>795</sup> A segunda edição do Festival foi realizada em agosto de 1970 e teve caráter como finalistas: Isabel Parra, Payo Grondona, Patricio Manns, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Orlando Muñoz e Alsino Fuentes, Samuel Baeza, Homero Caro, Oscar Cáceres e Carlos Alegría, Eugenio Rengifo, Kiko Álvarez, Valericio Leppe e Pedro Yañez, Fernando Ugarte, Ángel Parra, Segio Ortega, Carlos Henríquez e Dióscoros Rojas. Neste festival ocorreu a estreia da cantata popular *Santa María de Iquique*, criação de Luis Advis interpretada pelo Quilapayún.<sup>796</sup> A terceira edição foi realizada em novembro de 1971 e contou com auspício do Departamento de Cultura da Presidência da República. Foram selecionados como finalistas o duo Orlando Muñoz e Alsino Fuentes, Patricio Manns, Kiko Álvarez, Carlos Smith, Martín Pino, Víctor Jara, Alejandro Reyes, Richard Rojas, Valericio Leppe, Clemente Izurieta e Gustavo Toro, José Alfredo Fuentes e Oscar Cáceres, Iván Marcos e Homero Caro, Fernando Ugarte, Genaro Prieto, Igor Colima e Enrique Fernández.<sup>797</sup>

<sup>795</sup> SCHMIEDECKE, 2015, p. 67-68.

<sup>796</sup> SCHMIEDECKE, 2015, p. 73-74.

<sup>797</sup> ACEVEDO, 1995, p. 58.

Festival Nacional del Folklore de Río Claro (1970), organizado pela Municipalidade de Talca e pelo programa *Chile Ríe y Canta*, de René Largo Farías. O festival foi dividido em três categorias: “canção tradicional”, “*canto a lo humano e a lo divino*” e “nova canção”.<sup>798</sup> No repertório selecionado, encontravam-se canções de Rolando Alarcón, Kiko Álvarez, Sofanor Tobar, Patricio Manns, Richard Rojas e Jorge Yáñez.<sup>799</sup>

Festivais Mundiais da Juventude e dos Estudantes: evento promovido desde 1947 por organizações de esquerda. No período que nos interessa, ocorreram festivais em 1968 (Sofia – Bulgária) e 1973 (Berlim, RDA). No primeiro, as *Jota* organizaram concursos para eleger representantes chilenos no festival. O Quilapayún foi selecionado para gravar o disco *X Vietnam* – que inaugurou a futura DICAP – e Charo Cofré com uma viagem à URSS para participar do evento. Em 1973, as atividades preparatórias organizadas pela *Jota* incluíram o I Festival Internacional de la Canción Popular, em que participaram gratuitamente Charo Cofré, Tito Fernández, Isabel e Ángel Parra, Payo Grondona, Víctor Jara, Marta Contreras, Inti-Illimani, Illapu, Quilapayún, Aparcoa, Paty Chávez, Patricio Renán, Marcelo, Julio Zegers, Villadiego, além músicos estrangeiros de várias nacionalidades.<sup>800</sup> De acordo com Nano Acevedo, a delegação artística que viajou a Berlim para representar a juventude chilena foi integrada por ele próprio, Isabel Parra, Inti-Illimani, Valentín Trujillo, Jorge Yáñez, Luis Advis, Payo Grondona e Ricardo García, entre outros.<sup>801</sup> Para além dos Festivais Mundiais da Juventude e dos Estudantes, músicos da NCCh participaram em uma série de outros eventos ligados à esquerda internacional, passando por diversos países socialistas no período anterior ao golpe militar.

---

<sup>798</sup> MULARSKI, 2014, p. 100.

<sup>799</sup> MULARSKI, 2014, p. 101.

<sup>800</sup> LA CANCIÓN POPULAR se vistió de gala. *Onda*, Santiago, n. 48, 3 jul. 1973. p. 19; CADIZ, Carlos. America cantó en Chile. *Revista El Siglo*, Santiago, p. 10-11, 1º jul. 1973. Uma parte desses artistas também participou do LP *Primer festival internacional de la canción popular*, lançado pela DICAP no mesmo ano.

<sup>801</sup> ACEVEDO, 1995, p. 128-129.

## 8. Discos e canções da NCCh que constam nos *rankings* de popularidade<sup>802</sup>

Período	Canção/disco	Fonte
22 a 29/01/71	"La batea" (Quilapayún); <i>Tito Fernández</i> (I)*	<i>Ramona</i>
05 a 12/11/71	<i>Con brotes de mi siembra</i> (Los Moros)	<i>Ramona</i>
12 a 19/11/71	<i>Tito Fernández</i> (I)	<i>Ramona</i>
19 a 26/11/71	<i>Tito Fernández</i> (I)	<i>Ramona</i>
26/11 a 03/12/71	<i>Tito Fernández</i> (I)	<i>Ramona</i>
03 a 10/12/71	<i>Tito Fernández</i> (I)	<i>Ramona</i>
10 a 17/12/71	<i>Tito Fernández</i> (I)	<i>Ramona</i>
17 a 24/12/71	<i>Tito Fernández</i> (I)	<i>Ramona</i>
24 a 31/12/71	<i>Tito Fernández</i> (I); <i>Vivir como él</i> (Quilapayún)	<i>Ramona</i>
31/12/1971 a 07/01/72	"La batea" (Quilapayún); <i>Tito Fernández</i> (I)	<i>Ramona</i>
07 a 14/01/72	<i>Tito Fernández</i> (I)	<i>Ramona</i>
14 a 21/01/72	<i>Tito Fernández</i> (I)	<i>Ramona</i>
21/01 a 01/02/72	<i>Tito Fernández</i> (I); <i>Santa María de Iquique</i> (Quilapayún)	<i>Ramona</i>
01 a 08/02/72	<i>Tito Fernández</i> (I)	<i>Ramona</i>
08 a 15/02/72	<i>Tito Fernández</i> (I); <i>Autores chilenos</i> (Inti-Illimani)	<i>Ramona</i>
15 a 22/02/72	<i>Tito Fernández</i> (II)	<i>Ramona</i>
07 a 14/03/72	<i>Tito Fernández</i> (II)	<i>Ramona</i>
14 a 21/03/72	<i>Tito Fernández</i> (I e II); <i>Santa María de Iquique</i> (Quilapayún)	<i>Ramona</i>
21 a 28/03/72	<i>Tito Fernández</i> (I e II)	<i>Ramona</i>
04 a 11/04/72	<i>Tito Fernández</i> (I e II)	<i>Ramona</i>
11 a 18/04/72	"A la ronda, ronda" ( <i>Charo Cofré</i> )	<i>Ramona</i>
21 a 29/08/72	"La casa nueva" ( <i>Tito Fernández</i> )	<i>Ramona</i>
13 a 20/09/72	"Las ollitas" (Quilapayún)	<i>Ramona</i>
20 a 26/09/72	"Las ollitas" (Quilapayún)	<i>Ramona</i>
26/09 a 03/10/72	"Las ollitas" (Quilapayún); "El presupuesto" ( <i>Tito Fernández</i> )	<i>Ramona</i>
03 a 10/10/72	"Las ollitas" (Quilapayún); "La casa nueva" e "El presupuesto" ( <i>Tito Fernández</i> )	<i>Ramona</i>

<sup>802</sup> A tabela foi elaborada a partir de informações apresentadas nas revistas *Onda* e *Ramona* (1971-1973), que nem sempre seguiram um padrão na publicação de *rankings*. Vale ressaltar que consideramos apenas o repertório identificado com a NCCh. Significado dos asteriscos: \*diferenciamos com os números I e II os LPs de mesmo nome, sendo "(I)" referente a *Tito Fernández, El Temucano* (1971, Peña de los Parra) e "(II)" a *Tito Fernández, El Temucano* (1971, Peña de los Parra/DICAP); \*\*estes *rankings* indicavam os "mais vendidos" de cada gravadora, de modo que os discos e canções listados correspondem à DICAP, especificamente, não sendo possível saber qual sua posição no *ranking* geral. Significado da indicação "[?]" : aparece escrito assim na fonte e não conseguimos identificar o disco a que se refere.

10 a 17/10/72	"Las ollitas" (Quilapayún); "La casa nueva" e "El presupuesto" (Tito Fernández)	<i>Ramona</i>
19 a 26/12/72	<i>La población</i> (Víctor Jara)	<i>Ramona</i>
30/03 a 10/04/73	DICAP***: "Benaiga la buena suerte" (Tito Fernández); "Canción con todos" (Huamarí); "Poema 15" (Víctor Jara); "Generaciones" (Isabel Parra); "D.F.L.Z." (Tiempo Nuevo); <i>La Fragua</i> (Quilapayún); <i>Tito Fernández</i> ; <i>Illapu</i> [?]	<i>Onda</i>
10 a 24/04/73	DICAP***: "Benaiga la buena suerte" (Tito Fernández); "El caracol" (Huamarí); "El banderón" (Quilapayún); "Viven muy felices" (Isabel Parra); "El barco fantasma" (Ángel Parra); <i>La Fragua</i> (Quilapayún); <i>Isabel Parra</i> [?]; <i>Canta al amor</i> (Tito Fernández)	<i>Onda</i>
24/04 a 03/05/73	DICAP***: "Benaiga la buena suerte" (Tito Fernández); "Canción con todos" (Huamarí); <i>La Fragua</i> (Quilapayún); <i>Tito Fernández</i> ; <i>Isabel Parra</i> [?]; <i>Instrumental Andino</i> (Curacas); <i>Música Andina</i> (Illapu)	<i>Onda</i>
03 a 22/05/73	DICAP***: "Benaiga la buena suerte" (Tito Fernández); "Las ollitas" (Quilapayún); <i>La Fragua</i> (Quilapayún); <i>Canta al amor</i> (Tito Fernández); <i>Canto para una semilla</i> (Isabel Parra e Inti-Illimani)	<i>Onda</i>
28/08 a 11/09/73	"Mis manos vacías" *(Tiempo Nuevo)	<i>Onda</i>
não especificado / 1971	"Charagua" (Inti-Illimani)	<i>Onda</i>
não especificado / 1973	"Pájaro campana"	<i>El Siglo</i>