

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

NATÁLIA AYO SCHMIEDECKE

"TOMEMOS LA HISTORIA EN NUESTRAS MANOS":
UTOPIA REVOLUCIONÁRIA E MÚSICA POPULAR NO CHILE
(1966-1973)

FRANCA
2013

NATÁLIA AYO SCHMIEDECKE

"TOMEMOS LA HISTORIA EN NUESTRAS MANOS":
UTOPIA REVOLUCIONÁRIA E MÚSICA POPULAR NO CHILE
(1966-1973)

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

Orientadora: Profª Drª Tânia da Costa Garcia

FRANCA

2013

Schmiedecke, Natália Ayo

“Tomemos la historia en nuestras manos” : utopia revolucionária e música popular no chile (1966-1973) / Natália Ayo Schmiedecke. –Franca : [s.n.], 2013
297 f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientador: Tânia da Costa Garcia

1. Música popular - Chile. 2. Música popular – Aspectos sociais. 3. Chile – Política e governo. I. Título.

CDD – 780.983

NATÁLIA AYO SCHMIEDECKE

"TOMEMOS LA HISTORIA EN NUESTRAS MANOS":
UTOPIA REVOLUCIONÁRIA E MÚSICA POPULAR NO CHILE
(1966-1973)

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

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

Dr^a Tânia da Costa Garcia (UNESP-Franca)

1º Examinador: _____

Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugenio (USP-São Paulo)

2º Examinador: _____

Dr. Marcos Sorrilha Pinheiro (UNESP-Franca)

Franca, 11 de abril de 2013.

Ao meu pai, Winston.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas e instituições que viabilizaram a realização da pesquisa que resultou na presente dissertação:

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES (fevereiro a julho de 2011) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (agosto de 2011 a janeiro de 2013) pelo necessário financiamento do projeto;

À minha orientadora, professora Tânia da Costa Garcia, por me receber de braços abertos na UNESP e mostrar-se sempre acessível para esclarecer, debater e revisar com grande competência as diferentes questões surgidas durante o desenvolvimento do trabalho;

À minha irmã Letícia Ayo Schmiedecke, pela companhia na viagem de campo ao Chile, que certamente teria sido muito menos proveitosa e divertida sem você.

No Chile, agradeço: a Nelly Carrasco, radialista e militante do Partido Comunista que se mostrou extremamente amável e disposta a cooperar com a pesquisa; a Rodrigo Sandoval Díaz, coordenador do Archivo de Música Popular Chilena (AMPUC), que se prontificou a localizar os materiais de que eu necessitava em meio à bagunça em que se encontrava o arquivo no período de férias; a Max Berrú e Jorge Coulón pelas atenciosas entrevistas que me concederam; a Juan Pablo Carvajal, por disponibilizar imagens e dados sobre os LPs gravados pelo conjunto Quilapayún; a Quena Arrieta, chefe de arquivo da Fundação Víctor Jara, por atender às minhas diversas dúvidas e solicitações de material; e ao historiador Claudio Rolle, professor da PUC-Chile, por me receber em sua sala e tecer importantes considerações sobre meu projeto.

Agradeço também aos professores Juan Pablo González e Marcos Sorrilha Pinheiro pelas valiosas sugestões apresentadas durante o exame de Qualificação e ao professor Marcos Napolitano por aceitar o convite para participar da banca de Defesa da dissertação;

A Mariana Oliveira Arantes e Carine Dalmás, por compartilharem comigo informações referentes às suas respectivas pesquisas sobre o Chile, além de oferecerem ótimas ideias para meu trabalho;

A José Antonio Ferreira da Silva Jr. e Sérgio Campos Gonçalves pelas proveitosas trocas de textos que realizamos nos últimos anos, sempre acompanhadas de relevantes contribuições;

Aos amigos Máira Guimarães Paschoal, Gabriela Piai Assis, Luis Frederico Lopes dos Santos, Renan Paiva Chaves e Carla Aurora Santos de Jesus pela disposição em ajudar em diversos momentos do trabalho;

E a toda a minha família, pela compreensão e pelo estímulo nesse período corrido. Em especial, agradeço ao Guga, meu leitor mais atencioso e paciente. Sem o seu apoio e seu carinho, cada etapa da pesquisa teria sido infinitamente mais difícil.

“Sonho utópico? Sem dúvida. Com a condição de compreender a utopia em seu sentido etimológico e original: o que ainda não existe em parte alguma. Sem utopias deste tipo, o imaginário social seria limitado ao horizonte estreito do ‘realmente existente’ e a vida humana a uma reprodução alargada do mesmo”.

(Michael Löwy e Robert Sayre)

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. 2013. 297 f. "*Tomemos la historia en nuestras manos*": utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2013.

RESUMO

O presente trabalho se dedica a analisar a maneira pela qual Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani – músicos ligados ao movimento da Nova Canção Chilena – procuraram “tomar a história em suas mãos”, colocando-se ao lado do “povo” na realização do que consideravam ser o seu dever. Reivindicando protagonismo na transformação da ordem social vigente e elaborando discursos sobre o papel social da arte, tais músicos buscaram filiar seu repertório a determinada tradição musical, reinventando-a. Em contraposição ao que consideravam uma visão estática do folclore, defenderam seu caráter dinâmico, que permitiria sua transformação e atualização de acordo com as demandas políticas do presente. Filiados ao Partido Comunista, ofereceram apoio a Salvador Allende durante a campanha eleitoral de 1970 e, posteriormente, passaram a integrar seu governo, contribuindo para a identificação da Nova Canção Chilena – termo cunhado no festival homônimo realizado em 1969 – como um movimento politicamente engajado. A fim de compreender como esse movimento participou do processo intenso de transformações sociais ocorrido no Chile entre a segunda metade dos anos 1960 e o início dos 1970, examinamos o universo de referências estéticas, políticas e históricas presentes nos LPs dos artistas selecionados – abrangendo desde suas primeiras gravações (1966) até o golpe militar (1973) –, tendo como foco as relações estabelecidas entre música popular e ideais revolucionários.

Palavras-chave:

música engajada. Nova Canção Chilena. Víctor Jara. Quilapayún. Inti-Illimani.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. 2013. 297 f. "*Tomemos la historia en nuestras manos*": utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2013.

ABSTRACT

The present work is dedicated to analyze the way in which Víctor Jara, Quilapayún and Inti-Illimani - musicians linked to the Chilean New Song Movement - sought to "take history into their hands", putting themselves next to the "people" in achieving what they considered to be their becoming. Claiming protagonism in the transformation of the social order and elaborating speeches on the social role of art, such musicians sought to affiliate their repertoire to a particular musical tradition, reinventing it. In opposition to what they considered a static view of folklore, they defended its dynamic character, which would allow its transformation and update according to the political demands of the present. Affiliated to the Communist Party, they offered support to Salvador Allende during the electoral campaign of 1970, and later became part of his government, contributing to the identification of Chilean New Song - a term coined in the homonymous festival held in 1969 - as a movement politically engaged. In order to understand how this movement participated in the intense process of social transformations that occurred in Chile between the second half of the 1960s and early 1970s, we examined the universe of aesthetic, political and historical references present in the selected artists' LPs - spanning from their first recordings (1966) to the military coup (1973) -, focusing on the relationship between popular music and revolutionary ideals.

Key words:

committed music. Chilean New Song Movement. Víctor Jara. Quilapayún. Inti-Illimani.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
 CAPÍTULO 1 “CANTORES QUE REFLEXIONAN”: AUTO-REPRESENTAÇÕES DO ARTISTA ENGAJADO.....	26
1.1 A consolidação da Nova Canção Chilena em fins dos anos 1960.....	27
1.1.1 <i>A “revolução das expectativas” e o protagonismo juvenil.....</i>	<i>27</i>
1.1.2 <i>Juventude e renovação na música popular chilena.....</i>	<i>31</i>
1.1.3 <i>Reconfigurações no cenário musical e a “invenção” da Nova Canção Chilena.....</i>	<i>41</i>
1.1.4 <i>“Estar donde las papas quemen”: o envolvimento com a Unidade Popular.....</i>	<i>50</i>
1.2 “Canto porque la guitarra / tiene sentido y razón”: representações do artista engajado na imprensa e nos discos.....	56
1.2.1 <i>A polêmica em torno da noção de “canção de protesto”.....</i>	<i>56</i>
1.2.2 <i>O diálogo com os eleitos “precursores”.....</i>	<i>62</i>
1.2.3 <i>A estética revolucionária.....</i>	<i>73</i>
1.2.4 <i>Ser artista revolucionário.....</i>	<i>78</i>
 CAPÍTULO 2 A MATERIALIZAÇÃO DO DISCURSO REVOLUCIONÁRIO NOS LPS DE VÍCTOR JARA, QUILAPAYÚN E INTI-ILLIMANI.....	83
2.1 Trajetórias e cruzamentos.....	84
2.1.1 <i>Víctor Jara (1966-1973).....</i>	<i>84</i>
2.1.2 <i>Quilapayún (1967-1973).....</i>	<i>96</i>
2.1.3 <i>Inti-Illimani (1969-1973).....</i>	<i>104</i>
2.2 Canção de barricada?.....	109
2.2.1 <i>As diferentes formas assumidas pelo compromisso.....</i>	<i>109</i>
2.2.2 <i>A relação com a indústria fonográfica: arte, militância e mercado.....</i>	<i>128</i>
2.2.3 <i>Os referenciais estéticos.....</i>	<i>136</i>

CAPÍTULO 3 FUNDAMENTOS DA PERSPECTIVA REVOLUCIONÁRIA E A CONSTRUÇÃO MUSICAL DE UM DEVIR HISTÓRICO PARA O “POVO”	150
3.1 As identidades envolvidas na reivindicação do protagonismo histórico dos “excluídos”	151
3.1.1 <i>A busca pelo nacional</i>	151
3.1.2 <i>A proposta de unidade latino-americana</i>	157
3.1.3 <i>A identificação com o Terceiro Mundo</i>	167
3.2 A articulação de diferentes temporalidades no estabelecimento de um sentido para a história	172
3.2.1 <i>“Venimos a contar / aquello que la historia / no quiere recordar”</i>	172
3.2.2 <i>“Hoy es el tiempo / que puede ser mañana”</i>	181
3.2.3 <i>“Socialista será el porvenir”</i>	188
CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
REFERÊNCIAS	201
ANEXO	211
ANEXO A: Fotografias dos discos e transcrições dos textos	213
ANEXO B: Quadros de classificação das canções	273

INTRODUÇÃO

Desenvolvida entre março de 2011 e janeiro de 2013, nossa pesquisa de mestrado investigou as relações estabelecidas entre música e política no conturbado contexto chileno de fins dos anos 1960 e início dos 1970, buscando relacionar os diferentes elementos envolvidos no discurso politizado¹ sustentado no interior do movimento da Nova Canção Chilena (NCCh). Reunindo músicos que pretendiam vincular seu ofício ao processo de mudanças experimentado pelo país com a ascensão de governos de orientação democrático-popular, a NCCh defendeu a renovação do cancioneiro popular – associado ao folclore nacional e latino-americano –, propondo-se a explorar seu potencial transformador. Batizado com o termo empregado pela primeira vez no *I Festival de la Nueva Canción Chilena* – realizado em Santiago em 1969 –, o movimento ficou fortemente identificado com o projeto da *via chilena ao socialismo*², encampado pela Unidade Popular (UP) na figura do presidente Salvador Allende (1970-1973).

De acordo com o historiador Marcos Napolitano, “a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora de nossos anseios nacionais e veículo de nossas utopias sociais”³. Daí a possibilidade e o interesse em trabalhar com fontes musicais para examinar os diferentes “sonhos coletivos” esboçados e perseguidos pelos homens e mulheres do passado – tema de grande relevância, conforme destacou o historiador Hilário Franco Júnior.: “Para o sentimento de identidade coletiva, tão importante quanto viver uma mesma realidade concreta é sonhar os mesmos sonhos. Por isso, talvez nenhum fenômeno expresse tão bem a dinâmica histórica quanto o incessante construir de utopias”⁴.

¹ Como destacou Marcos Napolitano, o campo da arte politizada pode ser dividido em duas tendências: arte militante e arte engajada. A primeira “procura mobilizar consciências e paixões, incitando a ação dentro de políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas”, enquanto a segunda possui caráter mais amplo e difuso e “define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em um imperativo ‘moral e ético’” (p. 29). Ainda segundo o autor, estas duas dimensões são complementares e muitas vezes estão presentes em uma mesma obra de arte ou trajetória artística. (NAPOLITANO, Marcos. “A Relação entre Arte e Política: uma Introdução Teórico-Metodológica”. *Temáticas*, Campinas, n. 37/38, p. 25-56, jan/dez 2011). No caso dos músicos estudados, que eram filiados ao PCCh, observamos que seu discurso político não se limitou ao âmbito da militância, embora tampouco possa ser pensado fora dela. Assim, optamos por trabalhar com a noção de “arte politizada”, sem colocar ênfase em uma ou outra de suas dimensões. Paralelamente, valemo-nos do termo *engajamento* para remeter à busca dos artistas por “[...] participar plenamente e diretamente, através de suas obras, no processo revolucionário [...] para tentar *fazê-la servir* (à revolução, às lutas políticas e sociais em geral etc.)”, conforme o conceito proposto pelo crítico literário Benoît Denis em *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre* (Bauru: EDUSC, 2002, p. 24-25, grifo no original).

² Nome dado ao programa de governo da Unidade Popular – coalizão de partidos de esquerda liderada pelos comunistas e socialistas –, que se propunha a atingir o socialismo no Chile pela via democrática, deixando de lado a alternativa da guerrilha, ou “via cubana”.

³ NAPOLITANO, Marcos. *História e música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

⁴ FRANCO JÚNIOR, Hilário. “Apresentação”. In: SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 10.

Dado que as utopias – projetos de futuro baseados em uma ordem social ideal – se nutrem simultaneamente da realidade e da possibilidade de uma mudança radical na história (quebra com o passado)⁵, não é de surpreender que a problemática central que atravessa os anos 1960/1970 latino-americanos seja a concretização do sonho socialista. Para a historiadora Claudia Gilman, a singularidade daquela época consiste justamente na “percepção de que o mundo estava prestes a mudar”⁶, somada à “crença na inevitabilidade do socialismo”⁷ – diagnóstico pautado em “acontecimentos verdadeiramente inaugurais, como a Revolução Cubana”⁸. Na mesma linha, o economista Jorge Castañeda assinalou que

Antes de Fidel entrar em Havana, a esquerda latino-americana havia sido reformista, gradualista ou resignadamente pessimista diante da possibilidade de um triunfo revolucionário. Nas três décadas seguintes, a revolução passou a ser o primeiro item de sua ordem do dia.⁹

No caso chileno, as crescentes conquistas trabalhistas e a incorporação de novos atores sociais na vida política a partir da década de 1950 alimentaram as esperanças dos partidos de esquerda a respeito da realização de uma revolução nacional. Não obstante as visões divergentes – e frequentemente antagônicas – sobre os meios, ritmos e atores que deveriam orientá-la, prevaleceu a opção pela *via democrática*, pautada na compreensão de que seria possível utilizar o marco político-institucional vigente para atingir o socialismo no país.¹⁰

A fim de observar como a valorização da política e a expectativa revolucionária se traduziram musicalmente nesse contexto, centramos nossa análise nos diferentes referenciais simbólicos evocados na construção do discurso politizado da NCCCh, partindo da concepção de que “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”¹¹.

As questões centrais que nortearam nossa pesquisa foram:

⁵ SALIBA, op. cit., p. 15.

⁶ GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 37, tradução nossa.

⁷ Ibid., p. 42, tradução nossa.

⁸ Ibid., p. 33, tradução nossa.

⁹ CASTAÑEDA, Jorge. *Utopia desarmada: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 69.

¹⁰ Sobre as propostas conflitantes que conviveram no interior da UP, cf. PINTO VALLEJOS, Julio. “Hacer la revolución en Chile”. PINTO VALLEJOS, Julio (ed.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005, p. 5-34; e AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002.

¹¹ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certeza e inquietude*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2002, p. 66. De acordo com o autor, as “representações” são 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.

- De que maneira as transformações nos cenários nacional e internacional foram vivenciadas e representadas pelos músicos?
- Como eles conceberam seu ofício e como procuraram definir a NCCh?
- Qual sua proposta estética e como ela dialoga com os ideais revolucionários?
- Como esse discurso revolucionário se apresenta nos discos que lhe servem de suporte?

No desenvolvimento dessa problemática, trabalhamos com duas hipóteses centrais:

- O termo “Nova Canção Chilena” constituiu um terreno de disputa no período em questão, expressando a necessidade sentida por alguns músicos de se distinguirem de outros e de pontuar quais seriam os elementos definidores de uma “nova” música. Tal busca por definição esteve intimamente relacionada com o engajamento de determinados artistas na campanha eleitoral de 1970 e no governo de Salvador Allende.
- Os músicos pautaram suas expectativas revolucionárias em determinada leitura do processo histórico. Em suas obras, buscaram relacionar o contexto político-cultural chileno de fins dos anos 1960 e início dos 1970 a um suposto sentido da história, a fim de legitimar a *via chilena* como caminho para o triunfo do socialismo.

Dada a necessidade de realizar um recorte adequado ao tempo disponível para realização da pesquisa, foram privilegiados os *Long Plays* (LPs) lançados entre 1966 e 1973 no Chile por Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani. Esse período abarca suas respectivas trajetórias musicais desde as primeiras gravações até o golpe civil-militar ocorrido em 11 de setembro de 1973 – passando pela campanha presidencial de 1970 e pelos três anos de governo da UP. Remontando ao período anterior ao da utilização do termo “Nova Canção Chilena”, pretendemos investigar de que modo os artistas que foram identificados ao movimento se relacionaram com as diferentes tendências musicais dos anos 1960 voltadas à modernização do repertório folclórico, agrupadas genericamente sob o nome de *Neofolklore*. Por sua vez, a eleição de 1973 como marco final de nossa análise se fundamentou no fato de que o golpe assinalou uma ruptura no movimento da NCCh, já que os músicos que apoiavam

o governo de Allende passaram a ser perseguidos, mortos (caso de Víctor Jara) ou exilados (caso dos dois conjuntos).¹²

A escolha do repertório de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani se justifica pela recorrência, em seus discos, de canções que abordam temáticas culturais e políticas, constituindo fonte privilegiada para trabalhar com a problemática levantada. Além disso, tais músicos foram considerados desde o princípio como grandes expoentes da NCCh – ao lado de Ángel e Isabel Parra, Rolando Alarcón e Patricio Manns. Daí o interesse em examinar de que modo os elementos tradicionalmente utilizados para caracterizar o movimento se apresentam em seu discurso e em sua prática artística.

O diálogo proposto entre as três trajetórias musicais se baseia na proximidade estabelecida pelos artistas no período analisado, tanto no âmbito pessoal quanto no profissional, sendo que Víctor Jara foi diretor dos dois conjuntos ao passo que estes fizeram várias colaborações em seus LPs, destacando-se a participação de membros do Quilapayún até 1970 e do Inti-Illimani entre 1970 e 1972. Nesse sentido, é possível conceber que suas obras estiveram fortemente integradas.

Ao estabelecer vínculos com o folclorismo¹³, o *Neofolklore*¹⁴ e as artes cênicas¹⁵, a figura de Jara sintetizou algumas características que viriam a influenciar os artistas ligados à NCCh – como a busca de “autenticidade” por meio da aproximação com a tradição musical chilena e latino-americana; a defesa da modernização do repertório “folclórico”; e o estabelecimento de diálogos entre música popular e outras artes. Em seu trabalho como diretor artístico dos conjuntos supracitados, estes aspectos estiveram presentes tanto no repertório cultivado quanto no modo de apresentá-lo – conforme veremos no segundo capítulo desta dissertação.

¹² Nesse novo contexto, os temas que expressavam a expectativa do sucesso da *via chilena ao socialismo* deram lugar à denúncia das medidas impostas pela ditadura, sendo possível observar a continuidade da NCCh em duas tendências distintas – uma delas desenvolvida no Chile (Canto Nuevo) e a outra nos países em que os músicos se encontravam exilados.

¹³ Jara integrou o conjunto de canto e dança Cuncumén entre 1957 e 1962. Identificado com a tendência de “projeção folclórica”, o grupo se dedicava a recopilar e interpretar repertórios tradicionais chilenos. Voltaremos a tratar do tema no capítulo 1.

¹⁴ Abordaremos o *Neofolklore* no capítulo 1. Por ora, interessa demarcar que esse estilo musical promoveu a renovação da música popular nacional gravada em disco, incorporando novos gêneros e modernizando-os de acordo com o interesse em atingir um público urbano e juvenil.

¹⁵ Formado em atuação (1959) e direção teatral (1961) pela Escola de Teatro da Universidad de Chile – posteriormente rebatizada Instituto de Teatro da Universidad de Chile (ITUCH) –, Jara se integrou à sua equipe permanente de diretores em 1963, cargo que ocupou até 1970. Paralelamente, exerceu a função de professor (1964-1967) da mesma instituição.

Outro aspecto que motivou a escolha de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani como objetos de nossa análise foi sua militância política no período considerado. Filiados ao PCCh e ligados ao meio universitário¹⁶ – ocupando posições de destaque nos processos de Reforma Universitária (1967-1973) –, ligaram-se ao governo da UP, sendo integrados à Secretaria de Extensão e Comunicações da Universidad Técnica del Estado e nomeados Embaixadores Culturais do Governo Popular entre 1970 e 1973.

Circulando pelo universo das esquerdas, apresentando-se em casas folclóricas, gravando discos, promovendo a integração entre diferentes expressões artísticas e reivindicando o comprometimento social destas, tais músicos estabeleceram diálogos intensos entre o mundo das artes e o da política no polarizado contexto chileno dos anos 1960/1970. Portanto, constituem um objeto privilegiado para analisar a dinâmica da inserção das esquerdas e do seu temário nos espaços de produção cultural.¹⁷

A eleição dos LPs como fonte principal da pesquisa se baseou na compreensão de que o discurso revolucionário sustentado pelos músicos deveria ser considerado em relação às suas condições materiais de veiculação através de um suporte específico. Constituindo um material híbrido que integra imagens, textos e sons, os discos permitem analisar a articulação entre os ideais estéticos e políticos defendidos pelos artistas, por um lado, e os fatores implicados em sua transformação – mediada pelo mercado – em objetos difundidos em escala massiva, por outro.

Devido à amplitude do repertório examinado – composto por 25 LPs – fez-se necessário desenvolver um método de análise que permitisse mapear os diferentes elementos constituintes do engajamento dos músicos. Pretendendo, por um lado, abarcar as especificidades de cada faixa musical compreendendo-a no todo do disco e, por outro, comparar os discos entre si, desenvolvemos um modelo de tabela que foi aplicado a toda a produção considerada. Para formulá-lo, partimos de três eixos principais: De onde provêm as músicas gravadas? Em que estilo são interpretadas? Quais as principais temáticas presentes nas canções?

O modelo de tabela resultante abarca as seguintes informações: título¹⁸ e tempo duração de cada faixa; autoria da composição (própria, pertencente ao folclore ou outros

¹⁶ Os dois conjuntos eram formados por estudantes universitários, sendo que o Inti-Illimani se originou na Escola de Artes e Ofícios da Universidad Técnica del Estado (UTE).

¹⁷ O interesse nessa problemática motivou a recente publicação do dossiê “Esquerdas e cultura” na revista *Temáticas*, ligada ao IFCH-Unicamp (Campinas, n. 37/38, jan.-dez. 2011). Cf. em especial a apresentação elaborada por Rodrigo Czajka e Marcelo Ridenti (pp. 07-10).

¹⁸ Utilizamos a denominação e a ordem apresentadas textualmente nas capas ou encartes dos discos.

autores); temática presente na letra e sua abrangência (mundial, continental, nacional); instrumentação utilizada na música (voz, violão, outras cordas, sopros, teclas, percussão); e estilo em que é interpretada. O processo de elaboração das tabelas implicou na escuta integral dos LPs analisados, que foi confrontada com a bibliografia¹⁹ quando necessário e/ou possível.

O interesse em demarcar a duração das faixas esteve relacionado à intenção de demonstrar a importância do suporte na elaboração dos discos. Não obstante a crítica dos artistas à padronização dos produtos musicais que seria imposta pela indústria fonográfica, observa-se que – salvo algumas exceções – as canções gravadas não fugiram ao formato da duração entre 2 e 4 minutos.

No que se refere à composição, objetivamos mapear as possíveis influências recebidas pelos artistas, bem como as relações estabelecidas entre suas próprias composições (em parcerias²⁰ ou não), as músicas de domínio público identificadas como folclore nacional ou latino-americano²¹ e as composições de outros autores. Investigando a região provável de origem das segundas e os dados biográficos dos últimos, buscamos identificar a quais tradições Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani pretenderam se vincular a fim de legitimar sua proposta musical. Cabe explicar que nem sempre seguimos as indicações dos discos para preencher esse campo, pois observamos que os dados ali apresentados eram por vezes errôneos, sendo que diversas músicas que constam como “folclóricas” são de autoria conhecida, identificada pela bibliografia consultada.

A amplitude das temáticas abordadas nas canções demandou um recorte fundamentado nos objetivos específicos da pesquisa. Não obstante, consideramos importante demarcar quais são os outros temas presentes nas discografias – o que contribuiu para situar nosso objeto no repertório geral dos músicos. As categorias com as quais trabalhamos foram as seguintes:

¹⁹ Nossas principais referências foram os livros: GONZÁLEZ et. al. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009; CIFUENTES SÉVES, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. 2 ed. (para a internet), 2000; CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003; JARA, Joan. *Canção inacabada: a vida e a obra de Víctor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998; e ACEVEDO et. al. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1999. Também consultamos os sites www.cancioneros.com e www.nuevacancion.net, além de utilizar informações presentes em capas e encartes dos discos produzidos pelos músicos – incluindo alguns posteriores a 1973.

²⁰ Distinguimos as parcerias das interferências em músicas ou poemas já existentes. Identificamos as parcerias através do uso da conjunção “com” – por exemplo: Víctor Jara com Alejandro Sieviking. No caso da incorporação de letras a músicas (ou da musicalização de poemas) de outros compositores com os quais os músicos não tiveram contato direto, utilizamos a conjunção “e” – por exemplo: Quilapayún e Juan Ramón Jiménez.

²¹ Nos casos excepcionais em que as músicas pertenciam ao repertório folclórico de países que não integram a América Latina, fizemos a indicação de sua procedência entre parênteses na coluna “Folclore AL”.

- Política nacional: medidas políticas adotadas por governantes chilenos; ações individuais ou grupais voltadas a desestabilizar ou apoiar os governos instaurados.
- Política internacional: medidas políticas adotadas por governos estrangeiros (incluindo a ação “imperialista” dos EUA); confrontos entre países.
- Acontecimento contemporâneo: fatos recém-ocorridos ou ainda em desenvolvimento, como ocupações de terrenos, repressões policiais, guerras, reforma universitária etc. A diferença deste campo em relação aos dois anteriores consiste em não se limitar aos acontecimentos de caráter político.
- Episódio Histórico: fatos ocorridos em momentos passados que foram apropriados em um novo contexto. Identificamos por extenso os episódios em questão.
- Heróis/mártires: personagens históricos ou contemporâneos apresentados como exemplos de conduta. Identificamos por extenso os personagens em questão.
- Mundo do Trabalho: ofícios tradicionais e modernos; relação entre empregado e empregador; organizações trabalhistas.
- Desigualdade social: pobreza; luta de classes.
- Tradições Culturais: práticas culturais identificadas ao universo rural pré-moderno e relacionadas às figuras dos camponeses ou indígenas. São exemplos: costumes, paisagem, festas, modos de falar, gêneros musicais etc.
- Ofício do músico: aspectos envolvidos no fazer musical; representações do artista.
- Outra: temas não abarcados nos itens anteriores, como romance, infância e viagem.

Dados os vários cruzamentos existentes entre as temáticas, houve ocasiões em que assinalamos dois ou mais campos simultaneamente, evitando eleger arbitrariamente algum tema mais importante ou central. No caso de músicas instrumentais, fizemos a indicação por extenso no campo “Outra”.

A pergunta pela abrangência das músicas foi sugerida pelas variações musicais observadas. Procuramos distinguir se se tratava do trabalho com temas e gêneros nacionais, latino-americanos ou mundiais – verificando qual a projeção buscada pelos artistas e como diferentes identidades foram articuladas em seus discos.

Por fim, os aspectos propriamente musicais considerados em nossa análise foram a instrumentação utilizada nas faixas e os estilos aos quais correspondem. Optamos por não trabalhar com o conceito de *gênero* musical – o que implicaria em elaborar uma classificação baseada em detalhes estéticos, a qual não tivemos intenção de realizar. Nosso objetivo se

limitou a identificar – pautando-nos nos instrumentos utilizados nos arranjos, na disposição dos versos e nas indicações oferecidas pela bibliografia e pelos próprios músicos – de quais formas musicais os artistas pretenderam aproximar seu repertório. No que se refere aos instrumentos²², diferenciamos o violão das outras cordas para facilitar o preenchimento do campo.

No processo de elaboração das tabelas, deparamo-nos com dificuldades ocasionadas pela aplicação de um modelo único a um repertório heterogêneo. Conscientes das limitações implicadas nessa operação, mas acreditando em sua validade, mantivemo-nos alertas no sentido de reconhecer quando nossos critérios eram inadequados ou nossos conhecimentos insuficientes para classificá-las e optamos por não preencher alguns campos.

Um último esclarecimento a ser realizado diz respeito ao fato de nosso método de classificação ter sido concebido para identificar aspectos que interessam à presente pesquisa em particular. Nesse sentido, valemo-nos das palavras da historiadora Mariana Villaça – que também desenvolveu um modelo classificatório em sua pesquisa de Mestrado para comparar as produções musicais da Nova Trova (Cuba) e da Tropicália (Brasil) – quando ressaltou que

[...] não se trata, de forma alguma, de uma ‘ficha universal’. Além disso, esta, como toda proposta de classificação, peca por alguns reducionismos, simplificações ou critérios de interpretação não isentos de certa subjetividade, inevitável em qualquer abordagem que lide com o chamado documento artístico.²³

As tabelas elaboradas se encontram reproduzidas na seção “Anexos”, incluída ao final da dissertação juntamente com as transcrições dos textos e a reprodução das imagens que integram as capas e contracapas dos álbuns. Esperamos que a disponibilização dessas informações estimule o desenvolvimento de novas pesquisas sobre a temática.

A análise dos LPs foi realizada em perspectiva com outros documentos (fontes auxiliares), dentre os quais se encontram: artigos de imprensa²⁴ e álbuns de outros músicos produzidos no período em questão; livros de caráter memorialístico escritos posteriormente

²² Embora tenhamos nos esforçado para reconhecer todos os instrumentos utilizados em cada música, em alguns casos foi bastante difícil fazer diferenciações entre os cordófonos ou percussões. Assim, é provável que tenhamos cometido equívocos.

²³ VILLAÇA, Mariana. *Polifonia tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2004, p. 34.

²⁴ Recolhemos a maior parte do material a ser utilizado durante a viagem feita ao Chile entre fevereiro e março de 2012.

por artistas que foram ligados à NCCh²⁵; e os escassos registros encontrados no formato de vídeo de suas apresentações artísticas. No que tange às fontes impressas, privilegiamos o trabalho com a seção cultural do jornal *El Siglo* de Santiago – órgão de imprensa oficial do PCCh que fez uma cobertura ampla sobre o movimento da NCCh em seu período de desenvolvimento.²⁶

Nossa abordagem se insere no quadro dos trabalhos voltados à compreensão da música popular produzida no século XX a partir de sua redefinição na sociedade moderna, urbana e industrial. Defendendo a aproximação entre História e música popular, os autores dedicados à temática apontam para a necessidade de considerar as canções enquanto conjunto de letra e música. Segundo José Geraldo Vinci de Moraes, a análise interna do documento musical deve levar em conta a relação entre “[...] duas instâncias diferentes, mas nunca dissociadas: a da linguagem poética e a da linguagem musical”²⁷. Reconhecendo, porém, as limitações do historiador para lidar com os códigos e a linguagem musical, o autor ressalta que

[...] essa dificuldade não pode ser impeditiva [...] 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.²⁸

Complementarmente, a historiadora Tânia da Costa Garcia aponta que “se, por um lado, a metodologia para se trabalhar com a música é multidisciplinar, por outro, os trabalhos são desenvolvidos dentro dos programas específicos das disciplinas”²⁹, de maneira que apesar de existirem intersecções e fronteiras porosas entre as diferentes disciplinas que se dedicam à música, é possível adotar um enfoque marcadamente historiográfico. Nesse sentido, vale explicitar que não tivemos qualquer pretensão de realizar uma abordagem musicológica do repertório analisado. Situando nossa pesquisa no campo da História, apropriamo-nos na

²⁵ Entre esses relatos, encontram-se os livros: *Canção inacabada: a vida e a obra de Victor Jara*, escrito pela viúva do artista (1983); *Quilapayún: la revolución y las estrellas* (1984), do ex-integrante do Quilapayún Eduardo Carrasco; *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena* (1984) e *La Nueva Canción Chilena: complejidad y reflexo* (1986), ambos do cantor e poeta Osvaldo Rodríguez Musso; *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60* (1989), de Luis Cifuentes, que integrou o Inti-Illimani; e *La guitarra y el poncho de Victor Jara* (1990), do jornalista Leonard Kósichev, que foi correspondente da televisão e rádio soviéticos no Chile de Salvador Allende. Cf. item “Livros memorialísticos” da seção de Referências (Fontes) desta dissertação.

²⁶ Realizamos um levantamento desse material durante nossa viagem de campo e constatamos que o periódico *El Siglo* ainda não havia sido abordado pela bibliografia sobre a NCCh.

²⁷ MORAES, José G. V. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 214-215. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf

²⁸ Ibid., p. 210.

²⁹ GARCIA, Tânia. “História e Música: consenso, polêmicas e desafios”. FRANÇA, Susani S. L. (org.) *Questões que incomodam o historiador*. São Paulo: Ed. UNESP (no prelo).

medida do possível e do cabível de elementos constituintes das disciplinas propriamente musicais.

Daí que não tomamos como pressuposto a *necessidade* de incorporar a *toda* a análise os diferentes elementos constituintes da canção. Compreendendo que a importância de qualquer dado documental jamais está dada, sendo a análise condicionada à pergunta feita pelo historiador – como já ensinava Marc Bloch no clássico *Apologia da história ou o ofício do historiador* –, optamos por selecionar os dados efetivamente pertinentes para abordar cada questão proposta ao decorrer do texto. Assim, colocamos ênfase ora na relação estabelecida entre letra e música, ora em apenas uma dessas dimensões e ora em elementos “externos” à canção, como os textos integrantes dos LPs ou os artigos de imprensa consultados.

O enfoque histórico responde por uma parte significativa dos estudos sobre a NCCh. Embora este campo – constituído fundamentalmente por pesquisas em nível de Graduação e Mestrado, além de artigos e capítulos de livros – ainda seja incipiente, é possível identificar alguns vícios e tendências na produção acadêmica. No primeiro caso, observa-se a preferência pelo trabalho com fontes já bastante exploradas pela bibliografia – em especial, alguns discos e canções tomados como representativos do movimento. Outro vício recorrente é a utilização acrítica das informações presentes nos livros de caráter memorialístico. Nesses casos, os pesquisadores acabam inserindo seus objetos de estudo no debate historiográfico, desconsiderando as especificidades daquele gênero literário. No presente trabalho, procuramos superar tal limitação, valendo-nos das memórias sobretudo como documentos a partir dos quais é possível apreender a visão de mundo de seus autores e dos grupos em que eles estavam inseridos. Também buscamos confrontar – quando possível – as informações apresentadas nos livros com outras fontes antes de incorporá-las ao nosso texto.

Entre os trabalhos que fugiram às abordagens supracitadas, procurando trazer novos elementos para a análise, destacam-se os livros *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*, de Juan Pablo González, Claudio Rolle e Oscar Ohlsen; e a dissertação de Mariana Oliveira Arantes, intitulada *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-1970)*, ambos de 2009.³⁰ Esses estudos partiram da imprensa musical para relacionar as diferentes propostas musicais que conviveram nos períodos analisados – dentre elas, a NCCh –, evidenciando a possibilidade de ampliar o leque de fontes para estudá-las. Trilhando pelo

³⁰ GONZÁLEZ, Juan Pablo, OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009; e ARANTES, Mariana. *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-70)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, UNESP, Franca, 2009.

caminho aberto por tais autores, optamos por considerar a totalidade dos discos produzidos por Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani entre 1966 e 1973, além de estabelecer conexões com artigos de imprensa.

No que se refere às tendências predominantes na produção acadêmica sobre o movimento, é possível distinguir quatro enfoques principais: a circunscrição da NCCh no quadro dos movimentos musicais engajados dos anos 1960/1970³¹; a contextualização da mesma no processo de modernização da música popular chilena, estabelecendo diálogos com outras propostas de renovação do cancioneiro popular³²; os discursos produzidos pelo movimento em torno de questões identitárias como “folclore” e “cultura popular”³³; e, por fim, a relação estabelecida pelos músicos com o governo da UP³⁴.

³¹ Cf. GARCIA, Tânia. “Nova Canção: *manifesto* e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60”. Anais do VI Congresso da IASPM-AL, Buenos Aires, 2005, p. 01-11. (disponível em: www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf); FAIRLEY, Jan. “La Nueva Cancion Latinoamericana”. *Bulletin of Latin American Research*, vol. 3, n. 2, 1984, p. 107-115 (disponível em: www.jstor.org/stable/3338257); DONAS, Ernesto. “Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana ‘comprometida’ desde los años 1960”. Anais do V Congresso da IASPM-AL, Rio de Janeiro, 2004, p. 01-15 (disponível em: www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ErnestoDonas.pdf); SILVA, Êça. “Chile e Cuba: a revolução na canção popular”. Anais do VII Encontro Internacional da ANPHLAC, Campinas, 2006, s.n.p. (disponível em: <http://anphlac.org/upload/anais/encontro7/eca.pdf>); além do projeto de mestrado (em fase de conclusão) de Caio Souza Gomes (FFLCH-USP), intitulado “*Quando um muro separa, uma ponte une*”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70).

³² Cf. GONZÁLEZ et. al, op. cit.; ARANTES, op. cit.; CÁNEPA-HURTADO, Gina. “La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en lo complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Medford, n. 17, 1983, p. 147-170 (disponível em: www.jstor.org/pss/4530091); OSORIO FERNÁNDEZ, Javier. “Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena”. *Revista Musical Chilena*, Santiago, n. 205, jan./jun. 2006, p. 34-43; GARCIA, Tânia. “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60”. *Revista Musical Chilena*, Santiago, n. 212, jul./dez. 2009, p. 11-28.

³³ Cf. DONOSO FRITZ, Karen. *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Monografia (Licenciatura em História) – Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2006; SILVA, Carla. *Música popular e disputa de Hegemonia: A música chilena inspirada nas formas folclóricas e o Movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF, Rio de Janeiro, 2008; PROM, Aurélie. *La réinvention du folklore: la Nouvelle Chanson Chilienne dans la construction de l’identité nationale, politique et culturelle du Chili, 1943-1973*. Dissertação (Mestrado em Estudos Hispano-Americanos) – École Normale Supérieure de Lyon, Lyon, 2012; OSORIO FERNÁNDEZ, Javier, “Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la nueva canción chilena”. Anais do VI Congresso da IASPM-AL, Buenos Aires, 2005, p. 1-20 (disponível em: www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/javierosorio.pdf).

³⁴ ROLLE, Claudio. “Del Cielito Lindo a *Canta la gente*: música popular, campanhas eleitorais e uso político de la música popular en Chile”. Anais do V Congresso da IASPM-AL, Cidade do México, 2002, p. 1-19 (disponível em: www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Rolle.pdf); *Idem*, “La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende”. Anais do III Congresso da IASPM-AL, Bogotá, 2000, p. 1-13 (disponível em: www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf); ARANTES, Mariana. *O engajamento político da Nova Canção Chilena*. TCC (Licenciatura em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, UNESP, Franca, 2006; SIMÕES, Silvia. *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancioneiro de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre, 2011.

Dialogando com essas diferentes tendências, nosso trabalho se dedica a uma questão frequentemente referida, mas ainda não aprofundada pela bibliografia: os elementos envolvidos na formulação e difusão de um discurso engajado pautado no repertório folclórico nacional e latino-americano. Para explorar essa problemática, dividimos o texto em três capítulos. O primeiro aborda a emergência e consolidação da NCCh em fins dos anos 1960 e início dos 1970, observando as mudanças de sentido sofridas pelo termo “Nova Canção Chilena” entre 1969 e 1971. A fim de compreender como os artistas que foram considerados expoentes do movimento buscaram defini-lo, examinaremos suas formulações discursivas sobre o papel do artista engajado e da arte revolucionária – elaboradas no momento decisivo que os protagonistas acreditavam estar vivenciando.

No segundo capítulo, acompanharemos as trajetórias musicais de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani, observando as diferentes formas assumidas pelo compromisso político em seus respectivos repertórios. A partir daí, buscaremos evidenciar a importância de considerar a NCCh para além de seu contexto político de desenvolvimento, atentando para as demais referências presentes na configuração do movimento – como é o caso dos padrões associados à música industrializada.

O terceiro capítulo se centra nos fundamentos ideológicos em que se assentou a perspectiva revolucionária alimentada pelos músicos. Privilegiando as canções que abordam temáticas políticas, examinaremos as representações identitárias presentes nos discos e seu papel na reivindicação do protagonismo histórico dos setores identificados como “oprimidos” pela ordem vigente. Também observaremos os modos pelos quais os músicos articularam passado, presente e futuro na busca de estabelecimento de um sentido para a história.

Essa divisão dos capítulos teve como objetivo apreender não somente a realidade visada pelas canções, mas a própria maneira pela qual estas a visaram, na historicidade de sua produção e nas estratégias de sua difusão.³⁵ Procuramos, assim, aportar novas perspectivas para analisar o engajamento dos músicos ligados à NCCh, evidenciando o amplo universo de referências coexistentes nas manifestações da arte politizada e suas tensões constitutivas.

³⁵ CHARTIER, op. cit., p. 56.

CAPÍTULO 1

***“CANTORES QUE REFLEXIONAN”:* AUTO-REPRESENTAÇÕES DO ARTISTA ENGAJADO**

Neste primeiro capítulo, analisaremos o discurso revolucionário difundido pelo movimento da Nova Canção Chilena com especial interesse nas representações que Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani formularam sobre o papel social da arte e do artista. Inicialmente, situaremos esse discurso no contexto político-social nacional e latino-americano dos anos 1960, marcados pelo ideal de ruptura com a ordem estabelecida, pela crescente politização da sociedade e pelo protagonismo da juventude em nível mundial.

Na sequência, apresentaremos as diferentes propostas de renovação da música popular chilena desenvolvidas naquele período, apontando para os diálogos, continuidades e rupturas estabelecidos pela NCCh. Procuraremos sustentar o argumento segundo o qual a consolidação do movimento esteve relacionada à necessidade sentida pelos artistas de posicionarem-se politicamente frente aos acontecimentos que tiveram lugar no Chile em fins dos anos 1960.

Por fim, analisaremos como Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani procuraram significar o ofício do “artista revolucionário”. Trabalharemos com as formulações discursivas presente em seus LPs e em artigos de imprensa do período, buscando identificar os principais elementos envolvidos na concepção estética e política que desenvolvem e a maneira como aparecem articulados.

Essa análise permitirá observar o lugar social a partir do qual os músicos falam – ponto fundamental para interpretar sua produção artística.

1.1 A consolidação da Nova Canção Chilena em fins dos anos 1960

1.1.1 A “revolução das expectativas” e o protagonismo juvenil

O período que vai de 1964 a 1973, no Chile, ficou identificado à ideia de “revolução das expectativas”, isto é, um momento em que diversos grupos que integravam aquela sociedade desenvolveram uma “paixão pela mudança”³⁶, acreditando fortemente na possibilidade de realizar grandes transformações políticas, econômicas, sociais e culturais. O reconhecimento do fracasso das políticas livre-cambistas impulsionadas pelos governos de Carlos Ibáñez (1952-1958) e Jorge Alessandri (1958-1964) e a emergência de novos atores

³⁶ JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo. *El Chile perplejo: del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago: Planeta; Ariel, 1998, p. 93, tradução nossa.

políticos³⁷ nos anos 1950 e 1960 trouxeram para o centro das discussões a necessidade de integrar os setores sociais marginalizados no projeto de desenvolvimento nacional, a partir de uma intervenção direta e planejada do Estado. Esse projeto tinha como referência o novo diagnóstico elaborado pelos intelectuais da CEPAL sobre os países latino-americanos – a Teoria da Dependência³⁸, que apresentava uma visão crítica em relação ao modelo de desenvolvimento capitalista, responsabilizando os países ditos de “Primeiro Mundo” pelo “subdesenvolvimento” dos demais. 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.³⁹

As expectativas revolucionárias também tinham como referente um cenário internacional marcado pela Guerra Fria (1945-1991), Revolução Cubana (1959), descolonização africana (1956-1974), Guerra do Vietnã (1955-1975) e o Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos (1954-1980) – acontecimentos inaugurais que pareciam indicar que o mundo estava prestes a mudar radicalmente. Nesse sentido, concordamos com a concepção formulada pela historiadora argentina Claudia Gilman do bloco temporal 1960/1970 como *época*, cuja singularidade consistiria na “[...] percepção compartilhada da transformação inevitável e desejada do universo das instituições, da subjetividade, da arte e da cultura”⁴⁰.

Em sua análise sobre o imaginário revolucionário característico daquele período, a historiadora chilena Ximena Goecke constatou a necessidade de remontar aos anos pós-Segunda Guerra Mundial, quando “[...] a percepção de uma sucessão rápida de mudanças em

³⁷ De acordo com o historiador Alfredo Jocelyn Holt Letelier (op. cit., pp. 45-46), houve um grande crescimento no número de eleitores ao decorrer dos anos 1950: se nas duas décadas anteriores apenas 10% da população do país votava, essa porcentagem subiria para 18% nas eleições presidenciais de 1952 e para 21% em 1958. Com a declaração da obrigatoriedade do voto em 1962, 35% dos chilenos se apresentaram para votar nas eleições de 1964. Tais cifras refletem a incorporação de novos setores sociais ao universo eleitoral, dentre os quais se encontravam mulheres, camponeses e moradores pobres das regiões periféricas das cidades (*pobladores*). Esse fenômeno demandou a adaptação dos partidos políticos a uma lógica eleitoral inteiramente distinta da empregada nas campanhas anteriores e ocasionou uma acirrada competição na busca pelo apoio dos novos atores políticos.

³⁸ A Teoria da Dependência foi formulada por intelectuais que se propunham 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”, elaboraram um novo diagnóstico que encarava o “desenvolvimento” e o “subdesenvolvimento” como faces de uma mesma moeda, alimentando-se mutuamente. A Teoria da Dependência se assentava sobre uma matriz marxista e muitos dos conceitos e termos políticos desenvolvidos por seus divulgadores foram incorporados pelas esquerdas continentais, como é o caso das noções de “subdesenvolvimento”, “Terceiro Mundo” e “imperialismo”.

³⁹ CORREA, Sofia; FIGUEROA, Consuelo; JOCELYN-HOLT, Alfredo; ROLLE, Claudio; VICUÑA, Manuel. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*. Santiago: Sudamericana, 2001, p. 239.

⁴⁰ GILMAN, op. cit., p. 33, tradução nossa.

diversos níveis [...] levou a palavra ‘revolução’ a adquirir conotações que a afastavam de seu significado tradicional como processo violento de mudança política”⁴¹, passando a ser identificada primordialmente às noções de “novidade” e “rapidez” e aplicada às diversas esferas da vida coletiva. No Chile, a ideia de “revolução” – entendida como a transformação rápida, decidida e cabal da ordem estabelecida – foi reivindicada por partidos políticos de orientações diversas, transformando-se no fundamento das propostas políticas que vigoraram nos anos 1960 e início dos 1970, como indicam os nomes dados aos seguintes programas de governo: “Revolução em Liberdade” – campanha de Eduardo Frei, candidato pela Democracia Cristã em 1964; “A Nova Democracia” – campanha de Jorge Alessandri, candidato pelo Partido Nacional em 1970; e “Via chilena ao socialismo” – campanha de Salvador Allende, candidato pela Unidade Popular em 1970. Observa-se deste modo que os diferentes discursos procuraram expressar a intenção, simulada ou não, de romper com a ordem pré-existente.⁴²

Ximena Goecke assinala a importância do fator generacional para compreender este apelo à mudança: a maior presença do “mundo jovem” na década de 1960 estaria relacionada tanto ao notável crescimento demográfico experimentado pela população quanto à ruptura que essa geração expressaria com respeito aos padrões de sociabilidade, a moda e a estética das gerações anteriores. Ruptura essa que, cabe ressaltar, não implicou na isenção das gerações mais velhas do compromisso com o processo de mudanças e nem na elaboração de um projeto hegemônico que reunisse a totalidade dos jovens chilenos.⁴³

A “questão jovem” começou a adquirir relevância no Chile já em fins do mandato de Jorge Alessandri, mas seria no governo seguinte, comandado pelo democrata-cristão Eduardo Frei (1964-1970), que a juventude conquistaria um espaço significativo dentro daquela sociedade. Desenvolvendo o conceito de “Pátria Jovem”, Frei convocou os jovens a atuarem como protagonistas da “nova alvorada” que seria aberta por seu governo. É expressiva dessa aliança a Marcha da Pátria Jovem, constituída por cinco colunas de pessoas que marcharam por meses levando a “mensagem” de Frei a diversas localidades do país, convergindo em Santiago em julho de 1964 – ocasião em que o candidato discursaria para cerca de 300.000 ouvintes.⁴⁴

⁴¹ GOECKE, Ximena. *Nuestra sierra es la elección. Juventudes Revolucionarias en Chile 1964-1973*. Monografía (Licenciatura em História), Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Santiago, 1997, p. 91, tradução nossa.

⁴² CORREA et. al., op. cit., p. 239.

⁴³ GOECKE, op. cit., p. 17-18.

⁴⁴ CORREA et. al., op. cit., p. 243.

Assim, a mudança generacional se faria notar no âmbito da política sobretudo a partir de 1964, “quando os jovens adquirem não somente protagonismo no discurso político, mas também buscam uma participação real na tomada de decisões políticas”⁴⁵. Este seria o momento em que muitas das chamadas juventudes políticas chilenas – como é o caso da Juventude Comunista (*la Jota*), à qual Víctor Jara e os integrantes dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani eram filiados – começariam a manifestar explicitamente sua adesão a novos modelos ideológicos e de ação política, atuando como organizações com identidade própria e, em alguns casos, desprendendo-se dos tradicionais partidos políticos nos quais se originaram.⁴⁶

Dotados de um sentimento ético e da percepção da necessidade e iminência das transformações desejadas, os jovens identificados com a esquerda aderiram com mais paixão aos ideais revolucionários, reivindicando protagonismo no processo que acreditavam estar vivenciando. Influenciados pelos debates em torno dos problemas dos países catalogados como “subdesenvolvidos” ou “de Terceiro Mundo”, vincularam-se às correntes intelectuais que haviam popularizado “uma espécie de ideário latino-americano de corte nacionalista”⁴⁷, o qual rechaçava a influência norte-americana nos países da região, defendendo o resgate de elementos entendidos como próprios destas sociedades. O ideal boliviariano de “unidade latino-americana” era assim apropriado em um novo contexto.

Compreendida como um processo revolucionário autenticamente latino-americano, jovem e libertador, a Revolução Cubana exerceu uma atração inédita sobre amplos setores da esquerda continental, conforme destacam os autores de *Historia del siglo XX chileno*:

[...] no início todos queriam ser testemunhas deste capítulo revolucionário que parecia abrir outra via para o curso da história, já que oferecia uma fonte de inspiração para quantos lamentavam a política de Moscou [...] A tradição revolucionária renascia em uma ilha caribenha [...]⁴⁸

Assim, aos olhos de seus contemporâneos, a Revolução Cubana parecia assinalar a entrada em uma nova fase da história do continente, radicalmente distinta das anteriores, frequentemente referida como a “segunda independência”. Desta vez, tratar-se-ia de, seguindo

⁴⁵ GOECKE, *op. cit.*, p. 17, tradução nossa.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 17-18. A fundação, em 1969, do Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU), reunindo a ala jovem que rompeu com o Partido Demócrata-Cristão, pode ser citada como exemplo desse processo.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁸ CORREA et. al., *op. cit.*, pp. 211-212, tradução nossa.

o exemplo cubano, combater o “imperialismo”⁴⁹ norte-americano em nome de um desenvolvimento autônomo que teria como horizonte a implementação do socialismo e a união política e cultural da América Latina. Adotando, deste modo, um posicionamento mais radical, as esquerdas passariam a encarar a “revolução” como um fruto maduro a ser colhido no presente.⁵⁰

1.1.2 Juventude e renovação na música popular chilena

O desejo de ruptura se expressou fortemente no campo da música popular. No Chile, entre 1960 e 1973, desenvolveram-se três propostas musicais que procuraram renovar o repertório nacional difundido pelos meios de comunicação de massa: a Nova Onda (*Nueva Ola*), o *Neofolklore* e a Nova Canção Chilena (*Nueva Canción Chilena*). Para compreender esses estilos, é importante ter como referência duas das tendências musicais atuantes nas décadas anteriores: a Música Típica e a Projeção Folclórica. A partir de interesses distintos, ambas procuraram se vincular a repertórios identificados como folclóricos e nacionais, contribuindo para a divulgação de gêneros até então pouco explorados pela indústria musical.

O surgimento da Música Típica, na década de 1920, esteve ligado à crescente migração de grupos de origem rural para as cidades. Voltados à evocação da vinculação desses setores com o campo, alimentando certa nostalgia pelo “paraíso perdido”, os conjuntos de Música Típica promoveram uma reinterpretação urbana do repertório cultivado na região do Vale Central⁵¹ chileno.⁵² Como representativos dessa tendência, podem ser destacados Los Cuatro Huasos, Los Huasos Quincheros e Los Provincianos – quartetos vocais masculinos acompanhados por violões, formados por estudantes universitários oriundos de famílias da oligarquia latifundiária e da classe média chilenas. De acordo com o musicólogo Juan Pablo

⁴⁹ Como expôs Claudia Gilman (op. cit., p. 49, tradução nossa), nos anos 1960 e 1970 “a categoria explicativa ‘imperialismo’ – formulada por Lênin em *O imperialismo, fase superior do capitalismo* – foi invocada com força para dar conta das razões pelas quais a revolução não se havia iniciado nas sociedades do capitalismo avançado como havia previsto Marx. Segundo tal explicação, a ausência de revoluções proletárias nos países desenvolvidos se deveu ao bem-estar material do qual, graças à exploração das colônias e as neocolônias, gozavam inclusive as classes menos favorecidas”. Partindo desse conceito difundido pelos teóricos da CEPAL, o termo passou a ser utilizado pelas esquerdas para designar a crescente influência dos Estados Unidos na América Latina em suas diversas facetas.

⁵⁰ CORREA et. al., op. cit., pp. 212-213.

⁵¹ Zona formada pela região metropolitana de Santiago, além de Valparaíso, O’Higgins, Maule e o norte de Bío-bío. Historicamente, tem sido considerada a principal zona do país por concentrar a maior parte de sua população e produção econômica.

⁵² GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance.” *Revista Musical Chilena*, Santiago, n. 185, jan./jun. 1996, p. 26, tradução nossa.

González, “suas vozes eram cultivadas, de dicção articulada e afinação precisa, apropriadas para o meio social acomodado onde eram admirados. Ao mesmo tempo, reproduziam gritos de animação e modos de falar camponeses, numa tentativa de evocar o ‘sabor típico’ da música folclórica”⁵³. Essa fórmula alcançaria grande sucesso não apenas entre os grupos de maior poder aquisitivo, mas também entre os setores populares, rurais e urbanos, constituindo-se em êxito comercial.

No que se refere ao repertório, predominavam temáticas paisagistas – exaltando o campo chileno; costumeiras – ofícios, festas, vestimentas e modos de falar camponeses; e amorosas – idealização da mulher (virtuosa e atraente) e auto-compaixão do homem (honesto, esforçado, corajoso e patriota).⁵⁴ Elegendo a *tonada* como gênero emblemático da “chilenidade” – dado seu caráter lírico, sua estrutura flexível e simples e seu arraigo na cultura *criolla*⁵⁵ – o projeto da Música Típica girou em torno do personagem do *huaso*⁵⁶, que cumpria a dupla função de objeto (tema) e sujeito (voz) das canções, procurando representar a “alma nacional”. Tal apelo permitiu que o estilo se convertesse na principal imagem sonora do Chile difundida a nível nacional e internacional na primeira metade do século XX.

Na década de 1950, a incorporação da mulher à vida pública e a própria necessidade de renovação do repertório nacional gravado em disco produziram o triunfo da cantora como artista do folclore. A inclusão de uma voz feminina aos grupos *huasos* de barítonos e tenores – como foi o caso de Ester Soré y Sus Huasos; Los (Cuatro) Hermanos Silva; Silvia Infantas y Los Baqueanos; e Carmen Ruiz y Fiesta Linda – enriqueceu a harmonia e aumentou a expressividade da interpretação.⁵⁷ Mas essa novidade não significou a decadência dos quartetos masculinos, que permanecem atuando na cena musical nacional até os dias atuais.

Por sua vez, os artistas identificados à Projeção Folclórica desenvolveram uma relação bastante diferente com o repertório musical nacional. Realizando um trabalho de investigação, compilação e divulgação de manifestações da “cultura popular tradicional”, folcloristas como Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Héctor Pavez e Violeta Parra percorreram o território chileno entre os anos 1940 e 1960. Esse trabalho motivou a criação, em 1943, do Instituto de

⁵³ GONZÁLEZ, “Evocación, modernización...”, p. 26, tradução nossa.

⁵⁴ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 323.

⁵⁵ Termo utilizado para fazer referência à cultura criada a partir da hibridação entre tradições locais e tradições espanholas, estando identificada com valores patrióticos.

⁵⁶ Segundo Emmanuelle Rimbot, o termo *huaso* se referia originalmente ao peão da fazenda – o camponês de baixa condição financeira que trabalhava nos latifúndios com o gado e os cavalos. Com a Música Típica, “o huaso como figura conhece uma inesperada ascensão social”, passando a se identificar com os donos das fazendas. Cf. “Luchas interpretativas en torno a la definición de lo nacional: La canción urbana de raíz folklórica en Chile”. *Voz y Escritura*, Mérida, n. 16, jan./dez. 2008, p. 63-64, tradução nossa.

⁵⁷ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 324.

Investigações Folclóricas, ligado à Facultad de Artes da Universidad de Chile e coordenado pelo historiador Eugenio Pereira Salas. Como assinala a pesquisadora chilena Karen Donoso, várias foram as contribuições deste organismo para a instituição do Folclore como disciplina científica e para a sua aproximação com o mundo das artes:

Os recursos dos quais dispôs este Instituto (que em 1947 passou a ser mais generalizado, e se chamou Instituto de Investigações Musicais), permitiu que se fizessem as primeiras gravações de cantores populares em terreno. Também provocou a abertura da área de estudo do folclore desde a academia até os estudantes que assistiam às Escolas de Temporada⁵⁸, ou às cátedras que começou a ditar a Universidade, o que produziu que as investigações em torno ao campo cultural folclórico comessem a ser realizadas por pessoas mais próximas a este mundo. Isso significou que se incorporara a projeção artística como um elemento legítimo em torno ao trabalho com as tradições populares, avançando no estudo do repertório musical e das danças folclóricas.⁵⁹

De acordo com os historiadores Gabriel Salazar e Julio Pinto, os investigadores formados dentro dessa proposta, tendo Margot Loyola como principal referência, tenderam a ser mais “científicos” do que críticos ou criadores – caso de Héctor Pavez, Raquel Barros e os integrantes dos grupos Cuncumén (1955-1973) e Millaray (1958-1973).⁶⁰ Tomando como pressupostos o respeito pela autenticidade da representação e seu sentido coletivo, os conjuntos de projeção folclórica procuraram recolher junto aos camponeses das diversas localidades que visitavam “fontes puras”, ou seja, formas que consideravam representativas. Difundindo repertórios de salão, andinos, pampianos, da Ilha de Chiloé e da Ilha de Páscoa, contribuíram para a diversificação do repertório nacional difundido pela indústria fonográfica. Como aponta o historiador Claudio Rolle, “[...] uma das mais importantes consequências desta paixão pelo descobrimento musical do Chile realizado por acadêmicos e amadores cultivadores do folclore virá do fato de que se começa a ampliar o olhar e a descobrir outras paisagens e ambientes que formam parte do cenário cultural do Chile”⁶¹ – ampliação que

⁵⁸ As Escolas de Temporada foram criadas em 1936 na Universidad de Chile com o objetivo de oferecer aulas sobre diferentes temas a um público não-universitário. Desde 1938, foram oferecidos cursos sobre o folclore nacional, sendo alguns deles focados no repertório musical. Entre os professores, encontravam-se Carlos Mondaca, Cesar Octavio Müller Leiva, Margot Loyola e Oreste Plath.

⁵⁹ DONOSO FRITZ, Karen. *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Monografia (Licenciatura em História) – Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2006, p. 44, tradução nossa.

⁶⁰ SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile. Vol. V: Niñez y juventud (construcción cultural de actores emergentes)*. Santiago: LOM, 2002, p. 150.

⁶¹ ROLLE, Claudio. “La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX”. Anais do V Congresso da IASPM-AL, Rio de Janeiro, 2004, p. 06, tradução nossa. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ClaudioRolle.pdf>

colocaria de modo manifesto uma dimensão socialmente mais complexa, na qual apareciam inclusos os cantos de trabalho.

Apesar da tendência predominante nas agrupações formadas na Universidad de Chile, solistas como Rolando Alarcón, Silvia Urbina e Víctor Jara – que foram integrantes do conjunto Cuncumén entre 1955-1962, 1955-1961 e 1958-1963, respectivamente – relacionaram-se de maneira menos rígida com os princípios folcloristas, desenvolvendo um trabalho de criação musical mais livre. Nesse sentido, estiveram próximos da postura sustentada por Violeta Parra, que desenvolveu um estilo pessoal de criação e interpretação de músicas baseadas no folclore chileno, introduzindo em suas canções, de maneira mais explícita, temáticas sociais.⁶² Voltaremos a falar de Violeta Parra ao decorrer deste capítulo; por ora, importa demarcar que a artista não se limitou ao trabalho de projeção folclórica, mas procurou oferecer respostas aos desafios modernizantes da música popular que se impuseram a partir dos anos 1950.

Gabriel Salazar e Julio Pinto afirmam que, até meados desta década, a música era no Chile uma atividade adulta.⁶³ Esse quadro mudaria radicalmente com a chegada massiva de elementos que estavam sendo cultivados em países como Estados Unidos e Inglaterra: “da ‘rebeldia sem causa’, do *blue jean*, do *rock & roll*, do cabelo comprido, a revolução sexual e, em geral, tudo aquilo que simbolizou a irrupção mundial *do juvenil*”⁶⁴. Em um primeiro momento, a divulgação do *rock n’roll* se daria através de programas de *disc-jockeys* dedicados à música estadunidense. Nas palavras dos autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*, “a juventude de todos os estratos sociais, sintonizando um receptor, bailava os êxitos dos Estados Unidos e cantarolava suas melodias”⁶⁵. Essa incorporação teria ocorrido com uma forte proteção à indústria nacional: por um lado, a importação de discos e instrumentos de *rock* foi dificultada; por outro, estimulou-se a produção discográfica chilena, contribuindo para a formação de conjuntos e solistas que imitavam a “nova onda” musical.⁶⁶

A historiadora brasileira Mariana Arantes indica em sua dissertação de mestrado que inicialmente os artistas da Nova Onda realizavam apenas *covers* de intérpretes estrangeiros, mas posteriormente muitos passaram a compor em espanhol, criando versões de canções

⁶² SALAZAR; PINTO, op. cit., p. 150.

⁶³ Ibid., p. 147.

⁶⁴ Ibid., p. 151, grifos no original.

⁶⁵ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 607, tradução nossa.

⁶⁶ Ibid., p. 609.

norte-americanas e inglesas assim como canções próprias.⁶⁷ Gabriel Salazar e Julio Pinto distinguem duas linhas distintas nesse “*rock* castelhanizado à chilena”: a primeira se caracterizaria por um estilo “temperado”, de “balada” (ritmo lento; temática amorosa), menos rebelde e mais conforme com o mercado musical (caso de Cecilia e José Alfredo Fuentes, entre outros); a segunda seria marcada pela busca de diálogo com temas e ritmos “folclóricos”, além de apresentar-se mais complexa e reflexiva e menos ligada às tendências comerciais (Los Blops, Los Jaivas, Congreso).⁶⁸

Esta segunda linha de desenvolvimento do *rock* nacional teria como principal influência o movimento contracultural internacional, iniciado com os *beatniks*⁶⁹ na década de 1950. Os autores assinalam a diferença radical existente entre a “rebeldia ortodoxa” de esquerda – baseada em um discurso anticapitalista articulado e no conceito convencional de política – e a “rebeldia *beat*” – caracterizada pela imersão subjetiva e intersubjetiva no fluxo móvel da realidade, conduzindo a um rechaço não sistemático não somente das hegemonias do mundo moderno, mas também do modo ortodoxo de rebelar-se contra elas.⁷⁰

A “avalanche norte-americana” suscitou duas respostas no âmbito da música popular: o *Neofolklore* e a Nova Canção Chilena. Surgidas nos anos 1960, expressando um desejo de renovação do repertório folclórico difundido massivamente, essas tendências se propuseram a defender o “próprio” frente à ameaça de homogeneização e descaracterização da cultura nacional. Para tanto, apontaram para a necessidade de desenvolver uma música popular moderna, que expressasse a identidade e os anseios dos sujeitos contemporâneos através de novos ritmos, timbres, harmonizações e interpretações – mas sem perder o vínculo com a tradição.⁷¹

O forte desejo de mudança expresso na música desse período encontrou paralelo na onda de modernização impulsionada pelo governo de Eduardo Frei. Desde sua formação, em 1957, o Partido Democrata-Cristão (PDC) procurou captar o apoio dos atores recém-inseridos na vida eleitoral, apresentando-se nas eleições de 1964 como alternativa tanto ao capitalismo

⁶⁷ ARANTES, op. cit., p. 36.

⁶⁸ SALAZAR; PINTO, op. cit., p. 153.

⁶⁹ O movimento poético e literário denominado *Beat* se desenvolveu nos Estados Unidos a partir dos anos 1950, tendo como expoentes Allen Ginsberg e Jack Kerowac. Valorizando a espontaneidade, a natureza e a expansão da percepção por meio das drogas, das religiões orientais e do *jazz*, os *beatniks* adotavam um estilo de vida alternativo, aventurando-se pelas estradas norte-americanas e criticando a sociedade tecnocrata e consumista do *american way of life*. Sobre o tema, cf. CARMO, Paulo Sérgio. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

⁷⁰ SALAZAR; PINTO, op. cit., p. 154.

⁷¹ GARCIA, Tânia. “Nova Canção: *manifesto* e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60”. Anais do VI Congresso da IASPM-AL, Buenos Aires, 2005, pp. 2-3. Disponível em: www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf.

desenfreado que marcou o governo anterior (conhecido como “governo dos gerentes”⁷²) quanto ao socialismo, que vinha ganhando adeptos rapidamente, como ficou claro nas eleições⁷³ de 1958. Frei se propôs a realizar reformas estruturais que permitissem o desenvolvimento do país através da diminuição dos desequilíbrios socioeconômicos e da crescente participação política de setores sociais até então excluídos.⁷⁴ Entre essas mudanças, estavam previstas as reformas agrária, urbana, educacional e bancária; a nacionalização do cobre; além de planos de “promoção popular”⁷⁵. Estimulando o desenvolvimento da indústria nacional através de uma política de substituição das importações, especialmente de produtos não-duráveis e intermediários, o projeto econômico levado a cabo pelo PDC favoreceu o crescimento urbano e a ampliação do mercado consumidor interno.

No campo cultural, o Estado incentivou a consolidação da cultura de massas, defendendo o pluralismo do sistema comunicativo, fundado na liberdade de expressão e informação, mas estabelecendo limites éticos e políticos consonantes com a moral católica. Essa postura se explicitou na censura estabelecida pelas rádios nacionais à polca tradicional “*La beata*”, gravada por Víctor Jara em um *single* de 1966 (Demon). Fazendo insinuações sexuais por meio de metáforas, a canção tematiza a paixão alimentada por uma beata em relação ao frade com quem se confessava: “*Estaba la beata un día / enferma del mar de amor / el que tenía la culpa, / era el fraile confesor. / [...] / No quería que la velaran / con vela ni con velón / sino con la vela corta / del fraile confesor*”⁷⁶. A gravação gerou uma forte polêmica no país, dividido entre os promotores da moral católica, que consideravam escandalosa a gravação de Jara, e os defensores do valor essencial de qualquer manifestação de origem folclórica, para os quais a censura ao disco significaria um ataque “à capacidade

⁷² O governo do industrial Jorge Alessandri (1958-1964) procurou consolidar o projeto econômico dos setores de direita que propunham a liberalização dos mercados a fim de modernizar a economia capitalista. Incorporando empresários em altos cargos da administração estatal, promoveu a primazia do empresariado sobre os partidos políticos. Tendo como propósito principal transformar a economia do país de maneira a conceder mais autonomia à empresa privada e a restringir a intervenção estatal, esse governo ocasionou o déficit da balança comercial, já que o *boom* das importações não teve equivalente no volume das exportações. Com a instauração da crise financeira, grande parte do eleitorado retirou seu apoio, passando a apostar em projetos mais comprometidos com a realidade social chilena. Cf. CORREA et. al., op. cit., pp. 207-208.

⁷³ Alessandri venceu as eleições por uma margem pequena: 31,2% dos votos contra 28,6% conseguidos por Salvador Allende (Frente de Ação Popular), 20,5% por Eduardo Frei (PDC) e 15,2% por Luis Bossai (Partido Radical). Cf. Ibid., p. 206.

⁷⁴ Ibid., p. 246.

⁷⁵ Os programas de “promoção popular” previam a criação de cooperativas de trabalhadores além de novas organizações sociais, como juntas de vizinhos, centros de mães e centros juvenis. Os objetivos eram erradicar a marginalização social e a pobreza, por um lado, e desmobilizar algumas das organizações políticas existentes – em especial, os sindicatos –, por outro.

⁷⁶ Optamos por manter todas as citações de letras de música na língua original, a fim de evitar a perda de elementos tais como rimas e expressões que não encontram equivalente em português. Na transcrição das letras, consultamos o site www.cancioneros.com, mas conferimos uma a uma antes de incorporá-las ao texto.

criadora do camponês chileno, do povo em geral”⁷⁷. Para os folcloristas, o valor da canção residiria em seu caráter “antigo” e “popular” – que lhe atribuiria o estatuto de “patrimônio nacional”, independentemente do conteúdo presente em sua letra. Ao retirar o objeto gerador da polêmica das questões políticas postas no presente, afirmando sua transcendência, esse discurso indicava que o universo de valores em que a canção foi produzida já não vigorava mais.

O surgimento do *Neofolklore* se relaciona ao progressivo distanciamento estabelecido pela juventude urbana em relação à cultura camponesa. Como apontou a historiadora Mariana Arantes em sua dissertação, os intérpretes e o público consumidor desse repertório integravam setores médios da sociedade que, desde as décadas anteriores, emergiam na vida pública nacional.⁷⁸ Já não se tratava de migrantes ou seus descendentes que evocavam uma suposta origem rural, mas de jovens nascidos e criados na cidade, cuja relação com o “folclore” era mais distante e livre, mediada pela indústria musical.⁷⁹ Nesse sentido, os artistas do *Neofolklore* buscaram se diferenciar tanto dos conjuntos de *huasos* como dos intérpretes ligados à Projeção Folclórica. Trabalhando com vozes bem matizadas, deixaram de lado os gritos e interjeições utilizados na Música Típica; por outro lado, opuseram-se à interpretação de canções em seu estado “puro”, propondo-se a realizar nelas “uma limpeza para espantar o pó”.⁸⁰

Em seu estudo supracitado sobre as representações na imprensa das diferentes tendências musicais associadas à cultura jovem no Chile dos anos 1960, Arantes constatou que nos primeiros anos desta década, a denominação “Nova Onda” foi utilizada para designar tanto os artistas ligados ao *rock* quanto aqueles que se propunham a dar nova vida ao folclore. Nesse sentido, consideramos pertinente a crítica da autora ao procedimento, predominante na bibliografia sobre esse repertório, de classificar os intérpretes “estritamente de acordo com as denominações das tendências musicais, sem aludirem à inter-relação e à falta de definição entre essas tendências, aspectos estes explicitados nos artigos das revistas”⁸¹. Sem perder de vista tais cruzamentos, diferenciamos no presente trabalho três *tendências* existentes nessa proposta ampla de renovação da música popular. Assim, designamos “Nova Ola” o repertório vinculado ao *rock* e à balada romântica; “*Neofolklore*” a proposta de modernização da Música

⁷⁷ JARA, Víctor. Entrevistado para o artigo “El folklore recibe nuevos ataques”. *El Siglo*, 2 out. 1966, p. 18, tradução nossa.

⁷⁸ ARANTES, op. cit., p. 41.

⁷⁹ GONZÁLEZ, “Evocación, modernización...”, p. 29.

⁸⁰ Los Cuatro de Chile *apud* GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 338.

⁸¹ ARANTES, op. cit., p. 73.

Típica; e “Nova Canção Chilena” o movimento que reuniu artistas identificados à ideia de compromisso com a realidade social nacional e latino-americana.

Também concordamos com a diferenciação estabelecida pelo músico Eduardo Carrasco (sob o pseudônimo Ignacio Santander) a respeito da existência de duas tendências no interior do *Neofolklore*: conjuntos e solistas.⁸² Em ambos os casos, observa-se a influência da música argentina dos anos 1950 e 1960. No que se refere aos primeiros, o impacto de conjuntos como Los Trovadores, Los Huanca Hua e Los Cantores del Alba – que se propuseram a modernizar o estilo desenvolvido por conjuntos anteriores como Los Chalchaleros e Los Fronterizos –, se faria notar nos arranjos das canções, marcados pelo virtuosismo interpretativo e pela utilização de sons rítmicos vocais que imitavam os sons do *bombo leguero*, originando o famoso “bomborombom”. Essa fórmula seria incorporada pelos conjuntos *neofolklóricos* chilenos – dentre os quais se destacaram Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, Los de Las Condes, Los de Santiago –, que alcançaram grande êxito comercial não obstante as frequentes críticas que receberam pelo excesso de estilização: “Seus músicos foram acusados de criar conjuntos vocais que realizavam rebuscados arranjos que nada teriam a ver com as formas autóctones e evocativas de *performance*”⁸³. A polêmica foi desencadeada por artistas e investigadores identificados às duas tendências que até então haviam predominado no campo da música popular de raiz folclórica.

Essa relação mais livre com as formas tradicionais permitiu a incorporação de “gêneros remotos, antigos ou esquecidos”⁸⁴ como *sirillas*, *rins*, *periconas*, *cachimbos*, *troles* e *refalosas*⁸⁵, resgatados pela Projeção Folclórica e amplamente difundidas pelo *Neofolklore*, trazendo ao centro da indústria musical tradições oriundas do norte e do sul do país e ampliando também o repertório do Vale Central. Os gêneros incorporados eram adequados para o desenvolvimento de temáticas costumeiras e históricas – que evocavam lugares, personagens, comidas e danças tradicionais, além de recordarem acontecimentos passados. Assim, o intérprete deixou de falar de si mesmo ou de seu público, trazendo à cena figuras de costumes diferentes, identificadas como o Outro e em geral bastante idealizadas.⁸⁶

⁸² SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madri: Júcar, 1984. (Los Juglares). p. 29.

⁸³ GONZÁLEZ, “Evocación, modernización...”, p. 29, tradução nossa.

⁸⁴ GONZÁLEZ et. al., *op. cit.*, p. 339, tradução nossa.

⁸⁵ Sobre alguns desses gêneros, cf. *Ibid.*, p. 339-341 (*sirilla* e *refalosa*), p. 360 (*cachimbo*), p. 391-392 (*rin*). Não encontramos informações sobre a *pericona* (oriunda de Chiloé) e o *trote* ou *huayno* (gênero andino) na bibliografia consultada.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 339.

Por sua vez, os solistas ligados ao *Neofolklore* atuaram em duas frentes distintas: composição e interpretação de canções. Consideramos que foi sobretudo no primeiro âmbito que se expressou sua identificação com os conjuntos – sendo comum encontrar nos discos destes versões de canções escritas por aqueles músicos, como é o caso de: “*Dona Javiera Carrera*” e “*El negro cachimbo*”, de Rolando Alarcón, interpretadas por Los Cuatro Cuartos; “*Adónde vas soldado*” e “*Mi abuela bailó la sirilla*”, do mesmo autor, interpretada por Las Cuatro Brujas; “*La noche*” e “*Ya no canto tu nombre*”, de Patricio Manns, interpretada por Voces Andinas; e “*Dos veces te vi, mujer*”, de Ángel Parra, interpretada por Los Paulos.

No que se refere às gravações realizadas pelos próprios *cantautores*⁸⁷ – dentre os quais se destacaram Isabel e Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns e Víctor Jara –⁸⁸, pode-se constatar a realização de uma ampliação temática e geográfica. Tendo em Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra referenciais importantes, esses artistas deram destaque à temática social, apontando para o campo chileno como local de conflito e, assim, questionando a paisagem harmônica tradicionalmente evocada pela música nacional. A ampliação geográfica se deu com a incorporação de gêneros oriundos de outros países latino-americanos – em especial, o repertório andino, fortemente difundido pelos irmãos Parra. No âmbito interpretativo, observou-se entre os solistas um distanciamento em relação aos arranjos e às *performances* adotados pelos conjuntos *neofolklóricos*. Menos estilizada, a interpretação vocal não se baseava na imitação dos instrumentos e em geral não incluía coros⁸⁹. Além disso, os cantores não costumavam utilizar trajes formais em suas apresentações.⁹⁰

⁸⁷ De acordo com a historiadora chilena Hilenia Inostroza Madariaga, “[...] o cantautor no Chile seria uma figura que integra e sintetiza em si, a composição de letra e música, a interpretação dessa canção, uma linguagem contingente e direta, uma estética específica que liga sua figura ao popular, um contato direto com o público que o faz alguém real, e não a figura de estrela [...] Todo o anterior faz com que a figura do cantautor seja alguém que se reconhece e que os outros reconhecem como um ator político e social dos convulsionados anos 60 e 70”. Para a autora, a figura do *cantautor* no país teria início com Violeta Parra. Cf. *Yo no canto por cantar... Nueva Canción Chilena y Figura del Cantautor (1964-1973)*. Monografia (Licenciatura em História) – Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006, p. 15, tradução nossa.

⁸⁸ Pedro Messone foi outro intérprete *neofolklórico* de grande projeção no período. Tendo integrado o conjunto Los Cuatro Cuartos entre 1962 e 1964, iniciou sua carreira como solista neste ano, gravando composições de artistas como Willy Bascuñán, Mario Clavel, Kiko Álvarez, Rolando Alarcón e Víctor Jara. Cf. LP *El solitario*, RCA Victor, 1966.

⁸⁹ Podemos apontar Patricio Manns como o solista que esteve mais próximo do formato interpretativo desenvolvido pelos conjuntos *neofolklóricos*. A canção “*Arriba en la cordillera*” (*Entre Mar y Cordilleras*, Demon, 1966), que utiliza em diversas passagens o coro que imita o sons do bombo, é representativa nesse sentido.

⁹⁰ Os conjuntos *neofolklóricos* tiveram como marca o uso, em suas apresentações, de *smoking* preto acompanhado por gravata-borboleta. Configurando a roupa típica do cidadão de classe média-alta, o *smoking* denotava refinamento, explicitando a intenção de desvincular-se de uma tradição nacional tipificada e limitada ao meio rural.

A existência de linhas de desenvolvimento distintas no interior da corrente *neofolklorica* se explicitou em fins de 1966, quando a fórmula utilizada pelos conjuntos parecia se esgotar: “Dentro da lógica do efêmero e da mudança rápida dos fenômenos da moda, com momentos de agonizante intensidade e repetição de fórmulas que derivam em caricaturas, o neofolklore oferecia pouca substância e uma proposta débil e esteticista”, podendo ser caracterizado pela imagem de “um fósforo que libera muita energia e luz em seu momento inicial, mas logo se esgota se não encontra combustível”⁹¹.

A percepção desse esgotamento suscitou uma polêmica, na imprensa musical, em torno de uma suposta crise do folclore nacional.⁹² Em um artigo publicado na revista *Ritmo de la Juventud*, o radialista Ricardo García questionava:

A dissolução de tantos conjuntos neo-folkloricos, e os novos rumos, em matéria de repertório, tomados pelos mais populares, indicam que a nova onda folclórica foi somente uma moda passageira?
Em síntese, está em decadência o movimento que pretendeu renovar o interesse pela música chilena?⁹³

Para o autor, uma análise das programações musicais e das vendas de discos comprovaria que “[...] 1966 viu o fim de um período neste movimento que pareceu tão poderoso”⁹⁴. Apontando para a inclusão de novas temáticas e de gêneros musicais latino-americanos no repertório dos conjuntos *neofolkloricos*, García concluiu que o desinteresse por esse estilo teria sido natural, já que “Em 1965 se chegou a um ponto de saturação, se cansou ao público com dúzias de canções [similares] [...] Se chegava pois a uma produção baseada na imitação carente de alma. A música neo-folklorica tinha pouco de NEO e pouco ou nada de folclórica”⁹⁵.

Expressando o ponto de vista de diversos artistas do período, o autor considerava que essa crise resultaria na seleção, por parte do público, “daqueles que haviam aportado algo verdadeiro e ficaram os compositores melhores e os grupos realmente bons”⁹⁶. Dentre os compositores, estariam Rolando Alarcón, Patricio Manns, Sofanor Tobar, Willy Bascuñán, Los Parra, Hernán (Kiko) Álvarez, Sergio Sauvalle e Los de Ramón. Entre os intérpretes,

⁹¹ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 356, tradução nossa.

⁹² Nesse contexto, Patricio Manns e Silvia Urbina lançaram um LP com o sugestivo título de *El folklore no ha muerto, mierda* (CBS, 1968), posicionando-se no debate musical.

⁹³ GARCIA, Ricardo. “¡Viva Chile, mi alma!”, *Ritmo de la Juventud*, Santiago, n. 55, 20 set. 1966, p. 24-27 apud SANDOVAL DÍAZ, Rodrigo. *Música chilena de raíz folklórica (1964-1973): Neofolklore y Nueva Canción Chilena*, Monografia (Licenciatura em História) – Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1998, p. 109, tradução nossa.

⁹⁴ Apud SANDOVAL DÍAZ, op. cit., p. 109, tradução nossa.

⁹⁵ Apud SANDOVAL DÍAZ, op. cit., p. 110, tradução nossa.

⁹⁶ Apud SANDOVAL DÍAZ, op. cit., p. 110, tradução nossa.

Pedro Messone, a família Parra, Patricio Manns, Los Cuatro Cuartos, Los Paulos, Los de las Condes, Los de Ramón e Los de Santiago. Por fim, as únicas “novas figuras” de interesse seriam Voces Andinas, Víctor Jara, Fernando Ugarte e Payo Grondona. Assim, colocar-se-ia a seguinte questão: “Para onde dirigirão seus passos os intérpretes de hoje?”⁹⁷.

Três anos depois, Ricardo García escreveria um novo artigo – desta vez publicado na revista *El Musiquero* –, no qual registraria sua percepção sobre a conformação de uma nova tendência musical, vinculando-a a alguns daqueles nomes anteriormente apontados como “sobreviventes” ao *Neofolklore*: “Eles, igual a muitos outros compositores, estão criando uma nova linha dentro da música nossa. [...] Acredito que é possível falar de uma nova canção chilena...”⁹⁸.

1.1.3 Reconfigurações no cenário musical e a “invenção” da Nova Canção Chilena

Considerando o exposto por García, cabe perguntar: quais mudanças teriam ocorrido no meio musical entre 1966 e 1969?

Um primeiro ponto a ser considerado se refere às respostas oferecidas pelos artistas *neofolklóricos* para a “crise de 1966”. Entre os conjuntos, observamos uma tendência à internacionalização do repertório:

Los de las Condes gravaram canções alpinas ou canções mexicanas; Los Paulos fizeram repertório internacional, e até o conjunto Voces de la Tierra gravou temas mexicanos que nada tem a ver com o folclore. Houve também tentativas de combinar jazz e folclore [...] e os exemplos sobram.⁹⁹

Essa ampliação é perceptível nos discos *Los Solitarios* (RCA Victor, 1967), do conjunto homônimo, que inclui uma canção brasileira além de arranjos que utilizam piano e uma variedade de metais; e *Como esta no habrá otra* (Odeon, 1968), de Los de las Condes – cujos integrantes “decidiram se reinventar, incursionando no formato dos discos bailáveis para festa, tão em voga na época”¹⁰⁰.

Embora grande parte dos conjuntos tenha se desintegrado nesse período, é importante destacar que o estilo *neofolklórico* não se extinguiu, como atestam a formação de Los

⁹⁷ Apud SANDOVAL DÍAZ, op. cit., p. 110, tradução nossa.

⁹⁸ GARCÍA, Ricardo. “Reivindicación de la Canción Chilena en Iquique”, *El Musiquero*, n. 87, [maio] 1969, p. 1 apud SANDOVAL DÍAZ, op. cit., p. 115, tradução nossa.

⁹⁹ GARCÍA, Ricardo. “¡Viva Chile, mi alma!” apud SANDOVAL DÍAZ, op. cit., p. 109, tradução nossa.

¹⁰⁰ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 352, tradução nossa.

Ponchos Negros em 1967, o retorno de Los Cuatro Cuartos em 1969 e o fato de Los de la Escuela terem lançado discos até 1970.¹⁰¹

Em relação aos solistas, observa-se que a “crise” teve efeitos bastante diferentes: se por um lado é verdade que ela contribuiu para diminuir o interesse do público pela produção discográfica nacional identificada ao folclore, por outro permitiu a valorização de músicos que vinham atuando em um circuito menos comercial – em especial, nas *peñas* folclóricas¹⁰².

Criada em Santiago em 1964 pelos irmãos Ángel e Isabel Parra, a *Peña de los Parra* foi concebida como uma espécie de cooperativa de artistas; uma casa noturna voltada para a juventude, “sem a censura de praxe e os atrativos comerciais, onde os cantores folclóricos poderiam aparecer com as roupas comuns de uso diário para se apresentar e trocar canções e idéias”¹⁰³. A *peña* logo se tornou um modelo seguido em diferentes cidades chilenas, como destacam os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*:

O impacto de La Peña de los Parra não se fez esperar. Organizaram-se *peñas* em sindicatos, centros estudantis, juntas vicinais e locais comerciais, impondo-se como o lugar natural para a apresentação de música de raiz folclórica. Só em 1966, surgiram entre 15 e 20 *peñas* novas, assinala Isabel Parra, somando umas 30 ao longo do país.¹⁰⁴

Percebidas inicialmente como “a base do desenvolvimento cada vez mais vital do neofolclore chileno”¹⁰⁵, as *peñas* se diferenciaram consideravelmente entre si no que se refere ao repertório difundido. Ao presente trabalho, interessa enfocar as que estiveram mais próximas do modelo da *Peña de los Parra*, tendo em vista o argumento corrente na bibliografia segundo o qual estas constituem um antecedente direto do movimento da Nova Canção Chilena.

Inaugurada em 1965, a *Peña de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile de Valparaíso* – mais conhecida como *Peña de Valparaíso* – foi dirigida por Osvaldo “Gitano” Rodríguez e Gonzalo “Payo” Grondona. Por sua vez, a *Peña de la Federación de Estudiantes de la Universidad Técnica del Estado* – ou *Peña de la UTE* – foi fundada em meados de 1966 pelo Centro de Alunos da Escola de Artes e Ofícios. Em sedes provinciais da UTE também se formaram *peñas*, destacando-se as de Valdivia e Antofagasta.

¹⁰¹ Cf. Ibid., p. 349-354.

¹⁰² Existentes desde a década de 1950 no Chile sob o nome de *chinganas*, as *peñas* folclóricas eram pequenas casas de espetáculos nas quais se apresentavam poetas, cantores e bailarinos ligados ao repertório de raiz folclórica. Em geral, o ambiente era iluminado com velas e servia-se comida e bebida durante as apresentações.

¹⁰³ JARA, Joan. *Canção inacabada: a vida e a obra de Victor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 114-115.

¹⁰⁴ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 231, tradução nossa.

¹⁰⁵ SAEZ, María. “Las *peñas*, un reencuentro con lo chileno”. *En Viaje*, Santiago, set. 1966, p. 26-27 apud SANDOVAL DÍAZ, op. cit., p. 122, tradução nossa.

Tais *peñas* se consolidaram não apenas como espaço de experimentação musical – no qual os músicos podiam difundir repertórios que se adaptavam menos às regras da indústria fonográfica –, mas também como centro de reunião política da esquerda chilena, sendo que a *Peña de los Parra* “Adquiriu a fama de viver cheia de revolucionários, desde marxistas até uma nova modalidade de cristãos de esquerda”¹⁰⁶.

Essa articulação entre música, política e juventude se explicitou no movimento pela Reforma Universitária, iniciado em 1967 nas unidades de Santiago e Valparaíso da Pontificia Universidad Católica de Chile e estendido para as universidades de Chile, Austral, Técnica del Estado, Católica del Norte e Federico Santa María. O movimento teve como antecedentes as tentativas de modernização do ensino superior desenvolvidas no país desde fins da década de 1950, contando com financiamento externo proveniente de fundações privadas, do governo norte-americano, da Organização dos Estados Americanos (OEA) e da UNESCO. Tendo como propósitos centrais expandir a matrícula e realizar investigações científicas que fossem funcionais ao desenvolvimento econômico do país, esses projetos resultaram na duplicação do número de alunos universitários entre 1957 e 1965.¹⁰⁷

Os autores de *Historia del siglo XX chileno* apontam que, apesar desse aumento, as pressões para abrir mais a educação superior a estudantes de baixa renda foram tão intensas “que o sistema universitário tendeu a crescer mais em função das exigências juvenis que das necessidades do país nesse momento”. Daí que “As ações que precipitaram a reforma da Universidad Católica refletem de maneira exemplar a ascensão do estudantado como sujeito social com um crescente poder de gravitação política, assim como as mudanças que se viviam no interior da Igreja”.¹⁰⁸

Questionando a forma de organização e a finalidade do ensino superior vigente, os reformistas reivindicaram: participação de estudantes, docentes e funcionários na administração das universidades, abertura destas a todos os setores sociais e estímulo à investigação voltada às necessidades nacionais. Propondo, assim, o estabelecimento de novos e mais estreitos vínculos com a sociedade, pretenderam “integrar a comunidade universitária ao devir da sociedade em seu conjunto, e vice-versa”, deixando para trás “o conceito tradicional de extensão universitária, segundo o qual os estabelecimentos de educação

¹⁰⁶ JARA, Joan., op. cit., p. 141.

¹⁰⁷ CORREA et. al., op. cit., p. 235-236.

¹⁰⁸ Ibid., p. 236, tradução nossa.

superior irradiavam de forma unilateral em direção à sociedade parte de seu acervo cultural”¹⁰⁹.

Nesse contexto, a música teve um papel importante não somente nas *peñas* universitárias, mas também nos atos, greves e ocupações realizados para pressionar a administração das instituições. A canção “‘Móvil’ Oil Special” foi composta por Víctor Jara em 1968 e se tornou uma espécie de hino da Reforma. Jara, que havia sido professor de Atuação do Instituto de Teatro da Universidad de Chile (ITUCH) entre 1964 e 1967, permanecia ligado ao meio universitário enquanto membro da equipe permanente de diretores do mesmo instituto, cargo que ocupou até 1970.

Interpretada em estilo de *son* cubano, a canção satiriza o modelo tradicional de universidade existente no Chile, relacionando o movimento reformista à luta latino-americana “anti-imperialista”:

*Los estudiantes chilenos / y latinoamericanos / se tomaron de las
manos / matatiretirundín. / En este hermoso jardín / ha momios y
dinosaurios / los jóvenes revolucionarios / han dicho basta por fin. /
¡Basta! / [...] / En la Universidad / se lucha por la reforma / para
poner en la horma / al beato y al nacional. / Somos los reformistas, /
los revolucionarios, / los antiimperialistas, / de la Universidad.*

Jara ressalta a juventude dos manifestantes e a união de diferentes classes como bases do movimento: “*El joven secundario / y el universitario, / con el joven proletario, / quieren revolución*”. Essa identificação da Reforma Universitária como “revolução” é reforçada com o ritmo cubano num momento em que a ilha encarnava o ideal libertário. Denunciando de maneira bem-humorada os meios repressivos utilizados para conter as manifestações de rua – “*Que viene el guanaco / y detrás los pacos / la bomba adelante / la paralizante / también la purgante, / y la hilarante. / ¡Ay qué son cargantes / estos vigilantes!*” –, o compositor explicita a ideia de que a polícia chilena serviria aos interesses estrangeiros, o que também está referido no título da canção, que mescla satiricamente os nomes do Grupo ‘Móvil’ de Carabineros de Chile¹¹⁰ e da petroleira norte-americana Mobil Oil.

Além de inspirar artistas que já atuavam no cenário musical, o movimento pela Reforma Universitária deu projeção a conjuntos de música popular recém-formados – como é o caso de Tiempo Nuevo (surgido na *peña* de Valparaíso em 1965), Quilapayún (formado em 1965) e Aparcoa (formado em 1966 por estudantes da Escola de Arquitectura da Universidad

¹⁰⁹ Ibid., p. 238, tradução nossa.

¹¹⁰ Carabineros de Chile é uma instituição de polícia uniformizada que possui natureza militar. Criada em 1927, tem como lema “Ordem e Pátria”.

de Chile) – e estimulou o surgimento outros, como o Inti-Illimani (fundado por estudantes da UTE em 1968). Na apresentação do primeiro LP lançado no Chile por este último grupo, em 1969, pode-se ler:

No ano de 1968, os estudantes da UTE entraram em uma etapa decisiva para o futuro desse estabelecimento. Uma série de acontecimentos culminariam no movimento de Reforma Universitária, que em seus princípios fundamentais propiciava mudanças estruturais nos planos de estudos e no que se refere à extensão cultural.

Com respeito a este último ponto, a Federação de Estudantes desse ano promoveu diversas atividades, entre as quais se destacou a criação de numerosas Peñas e Grupos Folclóricos ao largo do país. Graças ao influxo desse movimento, nasceram no seio desses recintos, uma série de intérpretes que mais adiante alcançariam verdadeira importância no plano da música folclórica nacional.

Um dia, um grupo de pioneiros da Peña Folclórica de Santiago decidiu criar um conjunto, que mais tarde batizaram com o nome de INTI-ILLIMANI.¹¹¹

Aqui aparece com nitidez a importância das *peñas* como espaços de reunião política e promoção cultural da juventude universitária, nos quais a música ocupava um lugar central. Essa percepção também se expressa nas seguintes palavras de Eduardo Carrasco, integrante do Quilapayún:

Gostávamos do ambiente carinhoso e sincero desta peña [da UTE]. Ali tivemos nossos primeiros êxitos verdadeiros, e ali também compreendemos que nossas ideias correspondiam a um espírito generalizado em quase todas as universidades chilenas. Nossas canções começaram a se fundir com a luta estudantil, e a refletir de um modo cada vez mais certo as aspirações de nossa geração.¹¹²

Proporcionando aos conjuntos recém-formados a possibilidade de se apresentarem publicamente – sendo que a estreia do Quilapayún teve lugar na *peña* de Valparaíso e a do Inti-Illimani na *peña* da UTE –, as *peñas* universitárias constituíram uma alternativa para a circulação de repertórios musicais de inspiração folclórica que não se identificavam com os estilos em voga nos canais mais comerciais. De fato, observa-se que os grupos atuantes naquele circuito se diferenciavam consideravelmente dos conjuntos *neofolclóricos* tanto no que se refere ao repertório cultivado – marcado por um forte impulso latino-americanista, valorizando especialmente gêneros andinos – quanto à maneira de interpretá-lo. Se os grupos anteriores se destacavam por seus arranjos vocais, os novos o fariam pelos arranjos instrumentais, sendo que seus integrantes tocavam uma variedade de instrumentos latino-americanos. Prescindindo do solista e, assim, favorecendo um som mais coletivo e coeso, os

¹¹¹ FABÁ, Ivan In INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*, Jota Jota, 1969, LP, contracapa, tradução nossa.

¹¹² CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003, p. 57, tradução nossa.

novos conjuntos também se distinguiram por incluírem músicas instrumentais em seu repertório.¹¹³ Outra particularidade importante consiste no fato de muitos dos membros desses grupos serem filiados à Juventude Comunista – que agregava diversos artistas e escritores no período em questão.

Atribuindo à cultura um papel importante na pretendida transformação revolucionária, o Partido Comunista do Chile (PCCh) impulsionou diversas manifestações artísticas desde sua fundação, em 1912. Luis Emilio Recabarren, fundador do partido – então denominado Obrero Socialista –, concebia a arte como elemento fundamental de conscientização dos trabalhadores, com especial interesse pelo teatro e pela poesia. Valorizando o aspecto estético e interferindo pouco no processo criativo, o PCCh foi historicamente reconhecido como um lugar privilegiado para o desenvolvimento de uma arte comprometida, atraindo dramaturgos, atores, artistas plásticos, poetas (com destaque para Pablo Neruda), músicos e dançarinos.

No fim dos anos 1960, marcados por uma forte polarização política, a expectativa revolucionária e a dificuldade encontrada por alguns músicos em divulgar suas canções mais politizadas resultaram na criação do selo discográfico *Jota Jota* – logo rebatizado *Discoteca del Cantar Popular* (DICAP). Essa iniciativa se relaciona à realização na Bulgária, em 1968, do IX Festival Mundial das Juventudes e dos Estudantes pela Solidariedade, a Paz e a Amizade – dedicado à solidariedade com os vietnamitas no contexto da Guerra do Vietnã. Para eleger representantes nacionais do festival, o periódico comunista *El Siglo* de Santiago organizou uma campanha e encarregou a *Jota* de editar um disco que demonstrasse a “inquietude” da juventude chilena com as questões colocadas pelo evento. O LP gravado foi *X Viet-nam*, do conjunto Quilapayún. De acordo com Eduardo Carrasco, “A iniciativa deu suas provas, e a direção das Juventudes Comunistas concordou em formar um pequeno selo de discos para continuar difundindo música com conteúdo revolucionário”¹¹⁴.

Conforme procuramos demonstrar, ocorreram mudanças significativas no cenário musical chileno durante a segunda metade da década de 1960, dentre as quais destacamos a descaracterização ou desaparecimento de muitos conjuntos identificados ao *Neofolklore*, a criação de novas *peñas*, o comprometimento de alguns artistas com a Reforma Universitária, o surgimento de conjuntos musicais muito diferentes dos anteriores e a criação de um novo selo musical, ligado ao Partido Comunista. Essas mudanças levaram alguns críticos a afirmarem que uma nova tendência se desenvolvia.

¹¹³ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 417.

¹¹⁴ CARRASCO, op. cit., p. 131, tradução nossa.

Partindo dessa percepção, Ricardo García redigiu em 1969 o já mencionado texto “*Reivindicación de la Canción Chilena en Iquique*”, no qual manifestava sua intenção de criar um festival de música concebido como

[...] uma das mais sérias tentativas para devolver à música chilena o primeiro plano em que deve estar [...] Um festival de música nossa, onde pudessem se expressar e mostrar o melhor de sua produção talentos como Angel Parra, Raúl de Ramón, Víctor Jara, Patricio Manns que não costumam participar em concursos [...]¹¹⁵

Assim, o festival procuraria recuperar o interesse da população chilena pela música nacional através da divulgação de um novo repertório, que estaria sendo cultivado por determinados compositores. A intenção de inovar para atrair o público também apareceu expressa na afirmação de que o evento seria diferente dos demais festivais da canção tradicionalmente realizados no Chile – sendo o de Viña del Mar o de maior projeção.

O festival seria realizado com o apoio da Municipalidade de Iquique e teria como foco “a música chilena atual, isto é, aquela que busca uma nova maneira de se expressar que vibra com o acontecer diário de nosso país”¹¹⁶. Afirmando que “há novas formas de dizer as coisas”¹¹⁷, García defendeu a proposta de que o evento reunisse músicos de tendências e estilos diversos, “mas reunidos por sua atitude inovadora”. Os participantes seriam doze, todos interpretando composições próprias e “todos com uma trajetória definida, com um trabalho realizado”.¹¹⁸ Assim, foram privilegiados os músicos que já atuavam no período do auge do *Neofolklore* e que haviam conseguido “atualizar” seu repertório – como Rolando Alarcón e Patricio Manns – bem como aqueles que cultivavam desde o princípio um repertório “renovado” – como Víctor Jara.

Segundo García, o *Gran Festival de la Canción Chilena* não teria interesses comerciais, daí seu apelo, ao final do artigo, para que todo o Chile – jornalistas, órgãos universitários, população em geral e o próprio presidente Eduardo Frei – contribuísse para sua organização. Devido a problemas que impossibilitaram a prefeitura de Iquique de realizar o festival, este foi amparado pela Vice-Reitoria de Comunicações da Pontificia Universidad Católica de Chile – órgão criado durante a Reforma. Assim, em julho de 1969 teve lugar no Estádio Chile de Santiago o rebatizado *Primer Festival de La Nueva Canción Chilena*, no

¹¹⁵ GARCIA, Ricardo. “Reivindicación de la Canción Chilena en Iquique” apud SANDOVAL DÍAZ, op. cit., p. 115, tradução nossa.

¹¹⁶ Apud SANDOVAL DÍAZ, op. cit., p. 115, tradução nossa.

¹¹⁷ Apud SANDOVAL DÍAZ, op. cit., p. 115, tradução nossa.

¹¹⁸ Apud SANDOVAL DÍAZ, op. cit., p. 116, tradução nossa.

qual competiram os seguintes compositores, apresentando-se em ordem alfabética (a partir do sobrenome): Rolando Alarcón (“*Juan el pobre*”); Kiko Álvarez (“*Rostro de la Juventud*”); Willy Bascuñán (“*Vals de La Victoria*”); Martín Domínguez (“*San Diego*”); Víctor Jara (“*Plegaria a un labrador*”); Patricio Manns (“*Lo imposible*”); duo Orlando Muñoz-Alsino Fuentes (“*Amigo y río*”); Angel Parra (“*Amigo, soldado, hermano*”); Raúl de Ramón (“*La noche sola*”); Richard Rojas (“*La chilenera*”); Sergio Sauvalle (“*Y te llamas Maria*”); e Sofanor Tobar (“*Dulce Mamitay*”).

Muitos dos compositores interpretaram suas canções acompanhados por outros músicos, como foi o caso de Víctor Jara, que atuou com o Quilapayún – que havia sido proibido de se inscrever no festival por ser considerado “muito político”; Richard Rojas, acompanhado pelo Trío Lonqui; Kiko Álvarez, por Los de la Escuela; Alsino Fuentes e Orlando Muñoz, que formaram um quarteto com suas respectivas esposas; e Willy Bascuñán, com o grupo America Joven. O compositor Sofanor Tobar foi o único que não subiu ao palco, tendo encarregado o recém-formado conjunto Los Mirieños de defender sua canção. Encontrando dificuldades em escolher um só vencedor, o júri dividiu o prêmio de primeiro lugar entre Víctor Jara e Richard Rojas, além de atribuir menção honrosa a Rolando Alarcón, Raúl de Ramón e Ángel Parra.

O festival também contou com mesas redondas e conferências que tematizavam a falta de espaço nas emissoras de rádio para a música nacional e o lugar da canção popular em uma época de mudanças e conflitos sociais. Paralelamente, ocorreram apresentações musicais de artistas convidados – como Isabel Parra e os conjuntos Inti-Illimani, Chalinga, Chagual e o grupo de canto e dança da Universidad Católica – e homenagens aos músicos Clara Solovera, Margot Loyola, Luis Bahamondes, Francisco Flores, Diego Barros, Luis Aguirre Pinto, Vicente Bianchi, Jaime Atria e Los Huasos Quincheros.

No balanço feito pela imprensa, o festival foi elogiado por impulsionar a revalorização da música nacional de raiz folclórica. Também foi ressaltado o caráter heterogêneo das canções apresentadas, sendo que alguns periódicos criticaram a falta de originalidade de determinados compositores enquanto outros desqualificaram o excesso de inovação por parte dos demais – fosse no âmbito da internacionalização das canções, fosse no de sua politização. Assim, a revista *Ecran* pontuava:

Do ponto de vista estritamente artístico, a Nova Canção, que se escutou neste Festival, contém influências forâneas, atadas ao esqueleto do popular. A balada norte-americana (“*Plegaria a un labrador*”, Víctor Jara); o son jarocho (“*La chilenera*”, R. Rojas); a canção de protesto internacional (Angel Parra); “*Ares do altiplano*” (“*Dulce Mamitay*”, Sofanor Tobar); o folclore

urbano (“San Diego”, Martín Domínguez); valsinha peruana (“Y te llamas María, Sergio Sauvalle). [...] Só há um chamado às raízes nossas históricas em Willy Bascuñán [...] Raúl de Ramón foi, contudo, o único que representou, vestido de huaso, ao homem do campo [...] E sobre o cenário estiveram Los Quincheros [...] Deram várias lições. Não aceitaram tocar ‘El patito’, porque era forâneo e elegeram uma canção [...] que tem a característica principal de nossa canção: a picardia, o ingênuo e o espírito casmurro de nosso povo, elementos totalmente ausentes da Nova Canção ali escutada.¹¹⁹

Por sua vez, *El Musiquero* criticava a denominação “Nova Canção Chilena”, postulando que “Se pode falar de novos temas com as velhas formas, mas jamais de uma ‘nova’ canção chilena, porque nos parece que já temos nossas fórmulas e que são ademais de tradicionais, formosas e verídicas”¹²⁰. Como constatou Mariana Arantes, a partir do festival tornou-se constante nesta revista a crítica à politização da música nacional.¹²¹

Contrariamente, o periódico comunista *El Siglo* exaltou o fato de que “Uma a uma foram saindo temas belos, a maioria com um grande reflexo de situações que dia a dia golpeiam a trabalhadores, camponeses e estudantes”. Intencionando demarcar as características dessa “Nova Canção Chilena”, o periódico entrevistou alguns participantes do festival. Margarida Riquelme, esposa de Alsino Fuentes, declarou que “Acredito que a nova canção chilena deve ter uma melodia bonita e uma poesia em suas letras. Esta deve expressar um conteúdo e tudo deve gostar ao público”. Para Ester González, integrante do Trío Lonqui, “Acredito que a nova canção chilena deve expressar a realidade. Além de divertir, como música, deve entregar uma mensagem que ajude a criar consciência e ensine”. Por sua vez, Nelly de Muñoz, esposa de Orlando Muñoz, expressou: “Tomara que isso sirva para colocar a música chilena em primeiro lugar, ou seja, no lugar em que sempre deve estar. Que a lotação desse estádio seja a confirmação de que o folclore não morreu”. Víctor Jara, que era filiado ao Partido, explicitou seu comprometimento político: “Dedico esse triunfo à classe operária, ao camponês, ao estudante e à juventude chilena”. Na mesma linha, Richard Rojas declarou: “Tudo é para o povo. A ele também devo tudo. Nossas canções devem ser uma arma para libertar e despertar consciências. Ao mesmo tempo tem que ser belas. Tudo expressar com arte”.¹²²

Podemos observar que o festival girou em torno da questão da atualização do repertório musical nacional. Mas se a intenção de recuperar o interesse do público pela música

¹¹⁹ ROBINOVITCH, Rosa. “En busca de la Nueva Canción”. *Ecran*, Santiago, 8 jul 1969, p. 45, tradução nossa.

¹²⁰ Apud ARANTES, op. cit., p. 77, tradução nossa.

¹²¹ Ibid., p. 77-78.

¹²² “La canción chilena fue la gran ganadora del festival”. *El Siglo*, Santiago, 15 jul. 1969, p. 10, tradução nossa.

chilena de raiz folclórica foi compartilhada pelos participantes do evento, cada um elaborou interpretações próprias sobre o significado da “nova música” e sobre os recursos válidos a serem empregados para desenvolvê-la. Enquanto alguns compositores privilegiaram os aspectos relacionados ao arranjo e à interpretação das canções – introduzindo uma instrumentação original ou novos trajes nas apresentações, por exemplo –, outros promoveram a ampliação do repertório, tanto no que se refere aos gêneros folclóricos utilizados como base das criações quanto aos temas abordados. Entre esses últimos, destacaram-se os artistas que pretenderam elaborar uma arte socialmente comprometida, como foi o caso de Víctor Jara e Ángel Parra.

Assim, o termo “Nova Canção Chilena” abarcou inicialmente um repertório bastante heterogêneo – característica desconsiderada pela maior parte da bibliografia sobre a temática, que tende a afirmar que o festival de 1969 simplesmente batizou um movimento já existente, original e autoconsciente, que teve como base o comprometimento político dos músicos. Na nossa percepção, a consolidação da Nova Canção Chilena como movimento musical não se deu de maneira natural, mas partiu de uma necessidade sentida por determinados artistas de se distinguirem de outros, revelando um processo marcado por tensões, disputas e exclusões.¹²³ Consideramos que essa busca por definição esteve intimamente relacionada com o engajamento de determinados músicos na campanha eleitoral de Salvador Allende, em 1970.

1.1.4 “Estar donde las papas quemen”: o envolvimento com a Unidade Popular

No fim do mandato do democrata-cristão Eduardo Frei, a sociedade chilena se encontrava dividida entre os setores que reivindicavam o aprofundamento das reformas introduzidas desde 1964 e os que pretendiam frear tal processo. Para o historiador Alfredo Jocelyn-Holt Letelier, este governo produziu uma situação de “desenfreno”, ocasionada pelo fato de que “desde o começo se obstinou no princípio de que ‘tudo tem que mudar’ inspirado, ademais, em um êxtase reivindicativo nunca antes visto. Agora ou nunca, agora e sempre”¹²⁴.

¹²³ É possível pensar nesse processo de consolidação da NCCh como um “ciclo de hibridação” – conceito proposto por Brian Stross e recuperado por Nestor García Canelini –, no qual “passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea”. (*Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008, p. XIX-XX). No caso da NCCh, o *I Festival* apontava para a diversidade do repertório agrupado pelo termo; depois houve uma fase em que ele ficou fortemente associado ao engajamento político dos músicos; seguida pelo surgimento de diversos conjuntos e solistas novos, a partir de 1971, que contribuíram para destacar novamente sua heterogeneidade.

¹²⁴ JOCELYN-HOLT LETELIER, op. cit., p. 102, tradução nossa.

Analizando as causas do descenso abrupto do apoio da população ao Partido Democrata-Cristão (PDC), Jocelyn-Holt destacou a dificuldade sentida por Frei de levar adiante seu programa de governo sem romper com a ordem institucional vigente, ocasionando um impasse no qual “O político aparecia, por conseguinte, como causa e como freio da mudança, a um mesmo tempo”¹²⁵. Como consequência, instaurou-se no país um clima odioso e de fortes antagonismos, sendo que os partidos mais radicais de esquerda e de direita passaram a exercer forte atração sobre a população.

Desse modo, as eleições presidenciais de 1970 – nas quais concorreram Jorge Alessandri (Partido Nacional), Rodomiro Tomic (PDC) e Salvador Allende (Unidade Popular) – foram marcadas “pela veemência com que se enfrentaram os três candidatos, que representavam visões contrapostas e irreduzíveis de como devia encarar-se o futuro do país, imerso em uma conjuntura político-social complicadíssima”¹²⁶.

O programa de governo de Alessandri previa a cessação das reformas impulsionadas pelo governo de Frei, a diminuição das prerrogativas reguladoras do Estado, o incentivo às empresas privadas nacionais e estrangeiras, o livre desenvolvimento do mercado, o crescimento do comércio exterior, a diminuição das faculdades do Parlamento e o fortalecimento do Executivo. Por sua vez, Radomiro Tomic pretendia aprofundar as reformas iniciadas por Frei, incentivando a participação das massas populares e, assim, consolidando os objetivos previstos no programa de governo anterior. A Unidade Popular (UP) se diferenciava da Democracia Cristã menos pelas medidas propostas para seu governo do que pelo fato de situar-se na esfera socialista no marco internacional da Guerra Fria. Seu programa defendia a oposição aberta aos Estados Unidos, a aproximação com Cuba e a União Soviética, a nacionalização das grandes empresas exploradoras do cobre (*Gran Minería del Cobre*), dos monopólios industriais estratégicos, do comércio exterior, dos bancos, dos seguros, das grandes empresas atuantes em setores-chave da economia nacional (como distribuição, energia e transporte); o aprofundamento radical da reforma agrária; a reestruturação do poder Legislativo, de modo que os representantes da população exercessem maior controle sobre o Executivo; e uma distribuição de riquezas mais equitativa, mediante a aplicação de programas específicos nas áreas de saúde, educação e moradia.¹²⁷

Nesse contexto, diversos artistas procuraram se posicionar politicamente, oferecendo apoio a uma ou outra candidatura. O conjunto Los Brincos – criado em 1967, reunindo

¹²⁵ ¹²⁵ JOCELYN-HOLT LETELIER, op. cit., p. 101, tradução nossa.

¹²⁶ CORREA et. al., op. cit., p. 261, tradução nossa.

¹²⁷ Ibid., p. 262-263.

artistas ligados à Nova Onda e ao *Neofolklore*, sob liderança de Luis (“Chino”) Urquidí – lançou o disco *Camino Nuevo* (Edição Independente, 1970), composto por quatro canções que exaltavam a figura de Jorge Alessandri. Radomiro Tomic contou com o apoio dos músicos Vicente Bianchi e Pedro Messone, que gravaram um *single* (Demon, 1970) com os temas “Alegría campesina” e “Ni un paso atrás” para sua campanha. Por sua vez, a candidatura de Salvador Allende foi respaldada por Víctor Jara, Isabel e Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Sergio Ortega e os conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani, Aparcoa e Tiempounuevo, entre outros. Sob o lema “Não há revolução sem canções”, estes artistas participaram de comícios da UP e gravaram canções que tematizavam o contexto eleitoral – como “*En septiembre canta el gallo*”, de Isabel Parra; “*Unidad Popular*”, de Ángel Parra; e “*Venceremos*”, marcha composta por Sergio Ortega e interpretada pelo Quilapayún.¹²⁸

Como apontam os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*, se a contingência política até então não havia sido impedimento para o trabalho conjunto de artistas de distintas tendências na difusão da música nacional, essa integração “não suportará os antagonismos sociais e políticos que dominavam o país e muito em breve se quebrará”¹²⁹.

No *II Festival de la Nueva Canción Chilena* ficaram manifestas as divisões que tornavam insustentável a presença de um movimento da canção unificado. Realizado nos dias 14 e 15 de agosto de 1970, às vésperas da eleição presidencial, o evento não teve caráter competitivo e anunciou como finalistas: Isabel Parra (“*Ayúdame Valentina*”), Payo Grondona (“*Il Bosco*”), Patricio Manns (“*La ventana*”), Víctor Jara (“*El alma llena de banderas*”), Rolando Alarcón (“*Un día el pueblo*”), Orlando Muñoz e Alsino Fuentes (“*Casi por casualidad*”), Samuel Baeza (“*América, qué te pasa*”), Homero Caro (“*Canto por un niño muerto*”), Oscar Cáceres e Oscar Alegría (“*Vamos ya*”), Eugenio Rengifo (“*Canción a José*”), Kiko Álvarez (“*Despertar americano*”), Valericio Leppe e Pedro Yañez (“*Nortino y jornalero*”), Fernando Ugarte (“*Réquien*”), Ángel Parra (“*Prepárate p’a mi muerte*”), Sergio Ortega (“*M-2*”), Carlos Henríquez e Dióscoros Rojas (“*La vista arriba*”). O festival também contou com a estreia da cantata popular *Santa María de Iquique*, criação de Luis Advis interpretada pelo conjunto Quilapayún.

¹²⁸ ROLLE, Claudio. “Del Cielito Lindo a *Canta la gente*: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile”. Anais do V Congresso da IASPM-AL, Cidade do México, 2002, p. 12-13. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Rolle.pdf>

¹²⁹ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 417, tradução nossa. Cf. também p. 263.

Esse repertório expressava a busca dos compositores nacionais por novas formas expressivas da canção, fosse através da aproximação com a chamada música erudita (*Santa María de Iquique*), fosse com a introdução de novos instrumentos, como o banjo de Payo Grondona, ou com a radicalização da temática de cunho político (“*El alma llena de banderas*”). No balanço feito pelos participantes do evento, as divergências ficaram claras: enquanto Kiko Álvarez, Óscar Cárceres, Homero Caro e Alsino Fuentes celebraram-no como um aporte à música nacional, destacando a relação entre as novas formas musicais e o “sentir atual” – o que não representaria um choque com o tradicional –, os convidados Raquel Barros e Vicente Bianchi defenderam que esse repertório não poderia ser classificado como folclórico, dadas as mesclas de ritmos latino-americanos realizadas nas canções.¹³⁰

Por sua vez, Rolando Alarcón declarou que “Não deveriam ter sido convidados – por conta do objetivo atual e social do Festival – Raquel Barros nem Pedro Messone, tampouco Los Huasos Quincheros. [...] Em vez de homenagear Nicanor Molinare, deveria ter sido feito um ato para celebrar os poetas sociais”¹³¹. Sob o título “*Repudio a Messone*”, o jornal *El Siglo* afirmava que as vaias dirigidas pelo público a tal cantor, que subiu ao palco com a orquestra de Vicente Bianchi para homenagear Molinare, seriam justificáveis:

Se a canção era livre e atual, logicamente os temas deviam referir-se, naturalmente, à realidade. E essa acusava aos detentores do poder econômico e do político, como causas do subdesenvolvimento e da sujeição de nossa terra aos imperialistas. Cantava-se à libertação. E o público assim o entendia. Como também compreendeu que aqueles que queriam continuar o regime reformista fracassado ou retornar ao passado alessandrista, eram inimigos do progresso social. O público sabia que Pedro Messone havia aderido à candidatura [de] Tomic. [...] Repudiou-o.¹³²

De acordo com os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*, Messone teve uma discussão com Víctor Jara nos bastidores “que marcou para sempre a ruptura entre os músicos chilenos que cultivavam a música de raiz folclórica”¹³³.

O *III Festival de la Nueva Canción Chilena* foi realizado nos dias 20 e 21 de novembro de 1971, durante o mandato de Salvador Allende, contando com auspício do Departamento de Cultura da Presidência da República. Os artistas que haviam apoiado a Unidade Popular no período eleitoral continuaram a desempenhar um papel importante em

¹³⁰ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 266.

¹³¹ “‘Muy bueno’ fue el Festival de la Nueva Canción Chilena”. *El Siglo*, Santiago, 16 ago. 1970, p. 08, tradução nossa.

¹³² “Los artistas se comprometen con las diversas candidaturas”, *El Siglo*, Santiago, 29 dez. 1970, p. 10, tradução nossa.

¹³³ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 265, tradução nossa.

seu governo, o que lhes atribuiu uma imagem de “arte oficial”, reforçada pela nomeação de alguns músicos – Isabel Parra, Víctor Jara, Inti-Illimani e Quilapayún – como Embaixadores Culturais do Governo Popular. Em 1971, esses mesmos artistas foram convidados pelo reitor Enrique Kirberg a integrar a Secretaria de Extensão e Comunicações da UTE, passando a receber um salário para realizar determinado número de apresentações por ano. Jorge Coulón, integrante do Inti-Illimani, assinala que a incorporação à secretaria permitiu a profissionalização do conjunto.¹³⁴

Em uma entrevista concedida à imprensa por ocasião do festival, Isabel Parra reconhecia os novos desafios que se colocavam para os músicos: “[Nós,] Os criadores e intérpretes da Nova Canção Chilena teremos que nos colocar em suspensão para observar, viver e dar uma resposta criadora no musical ao fenômeno político que se desenvolve no Chile”¹³⁵. A revista afirmava que o *III Festival de la Nueva Canción Chilena* marcaria uma nova etapa naquele fenômeno musical: “a de apoio e canto poético ao homem novo, à operária da fábrica têxtil estatizada [...]; à garota combate; ao pescador e à terra”. Defendia, assim, que “A Nova Canção Chilena é expressão de uma nova sociedade”¹³⁶.

Essa mudança de enfoque foi analisada pelo historiador Claudio Rolle, para quem “O tom dominante passou a ser o de convite a trabalhar pela construção do novo Chile, sem por isso deixar de lado uma atitude vigilante frente à oposição direitista”¹³⁷. As “canções de construção do novo Chile” seriam marcadas pela insistência na responsabilidade coletiva adquirida pelos setores populares ao elegerem Allende. Paralelamente, as canções de conteúdo mais “contingente” buscariam denunciar os inimigos políticos do governo, através da dupla estratégia de caricaturalizá-los em tom irônico e de trabalhar com temas direcionados a comentar e denunciar suas ações e comportamentos. Ainda segundo Rolle, seria notável nesse momento o desenvolvimento de certa estratégia de trivialização da música com o propósito de atingir um público mais amplo.¹³⁸

¹³⁴ “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”. Entrevista a Luis CIFUENTES SEVES. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. 2 ed. (para a internet), 2000, s.n.p., tradução nossa.

Disponível em: www.cancioneros.com/lv.php?NM=2&PC=2.

¹³⁵ Apud “Tercer año de la nueva canción”, p. 49, tradução nossa. Não conseguimos identificar a revista nem a data em que a matéria foi publicada, pois somente tivemos acesso a um recorte da mesma.

¹³⁶ Ibid., p. 49, tradução nossa.

¹³⁷ ROLLE, Claudio. “La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende”. Anais do III Congresso da IASPM-AL, Bogotá, 2000, p. 9, tradução nossa. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>

¹³⁸ Ibid., p. 9, tradução nossa.

Naquele contexto, o termo “Nova Canção Chilena” passou a ser reivindicado para caracterizar os músicos que se identificavam com o governo instaurado, participando de eventos oficiais e de projetos governamentais, compondo e interpretando canções que abordavam com otimismo o “processo chileno”. Mas se é possível constatar que desde meados dos anos 1970 se buscou definir o *movimento* da Nova Canção Chilena (NCCh) a partir da ideia de compromisso com a realidade nacional, também é importante levar em conta que a politização das canções não foi o único critério utilizado para identificar os músicos como pertencentes ou não a tal tendência. Já em 1972, Fernando Barraza – no trabalho pioneiro intitulado *La Nueva Canción Chilena*, publicado pela Editora Nacional Quimantú¹³⁹ – apontava para a difícil definição da chamada Nova Canção Chilena, reconhecendo suas diversas formas de expressão:

Traduz, interpreta ou pretende refletir a realidade da sociedade chilena de hoje e os distintos fenômenos que se manifestam nela. [...] não necessariamente se dedica a protestar. Pode, sutilmente, ironizar acerca de determinadas modas ou personagens [...] Pode, também, aplaudir uma iniciativa de mudança [...] Também é possível que traduza um estado de ânimo [...] Teriam que produzir-se problemas posteriores pela vagueza do conceito.¹⁴⁰

A falta de consenso sobre o que caracterizaria a Nova Canção Chilena é indicativa da heterogeneidade da produção musical englobada nessa denominação. Não obstante, certos elementos comuns ao repertório de determinados músicos – em especial, a valorização do folclore chileno e latino-americano, o trabalho com temáticas sociais e a vinculação com a UP – foram tomadas por críticos do período como princípios definidores da NCCh, que teria como principais representantes Rolando Alarcón, Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Víctor Jara, Quilapayún, Tienponuevo, Inti-Illimani e Aparcoa. Essa concepção é continuamente reforçada pela bibliografia sobre a temática, que parte invariavelmente desse leque de artistas para abordar o movimento, deixando de lado figuras como Tito Fernández e Payo Grondona, para quem o compromisso social e ético com a realidade chilena não implicou em militância partidária.

¹³⁹ Após enfrentar um conflito com seus trabalhadores, a Editorial Zig Zag (maior empresa do ramo no período) foi estatizada no início de 1971, convertendo-se na Editora Nacional Quimantú. A partir do ano seguinte, definiu-se um novo perfil editorial e a lógica econômica foi sendo reajustada por uma política cultural e uma estratégia de fomento do livro voltadas à massificação da informação, ampliando o alcance de suas publicações a distintos setores sociais e privilegiando a fundação de uma nova identidade nacional. Com o golpe civil-militar de 1973, a editora foi fechada. Sobre a produção da Quimantú, cf. SUBERCASEAUX, Bernardo. “El estado como agente cultural: proyecto político e industria editorial”. BAÑO (ed.). *La Unidad Popular treinta años después*. Santiago: LOM, 2003, p. 269-287.

¹⁴⁰ BARRAZA, Fernando. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú, 1972, p. 9, tradução nossa.

Embora compartilhemos da concepção de que a NCCh pode ser compreendida como um movimento musical – na medida em que aglutinou artistas que desenvolveram e propagaram uma tendência inovadora de caráter estético, apresentando características comuns tanto no âmbito do repertório quanto no de seus espaços de circulação, além de identificarem-se como participantes de um mesmo fenômeno musical –, ressaltamos a impossibilidade de reduzi-la a algumas características observadas nas obras dos músicos que foram considerados seus principais expoentes. Nesse sentido, ao trabalharmos com a obra musical de Víctor Jara, Inti-Illimani e Quilapayún, não temos a pretensão de generalizar nossa análise para a totalidade do movimento, mas antes observar de que maneira seus discos dialogam com o contexto artístico e político em que foram produzidos.

No item que se segue, analisaremos os elementos presentes no discurso dos músicos selecionados que permitiram a identificação da NCCh como “canção de protesto”, construção que, como já exposto, constitui até a atualidade um ponto de partida para os estudos sobre o movimento. Perguntando pela maneira como os artistas concebiam seu ofício, procuraremos oferecer pistas para pensar como tal interpretação influenciou na significação da NCCh pelos atores do período.

1.2 “*Canto porque la guitarra / tiene sentido y razón*”: representações do artista engajado na imprensa e nos discos

1.2.1 A polêmica em torno da noção de “canção de protesto”

Como assinala Claudia Gilman, uma parte significativa dos escritores e artistas latino-americanos dos anos 1960/1970 procurou apropriar-se do espaço público como tribuna a partir da qual poderiam se dirigir à sociedade.¹⁴¹ Inspirados pelos sucessos da Revolução Cubana – “disparadora da vontade de politização intelectual”¹⁴² –, esses atores se sentiam responsáveis pelo crescimento das condições subjetivas que levariam à revolução nos diferentes países do continente.

No campo da música, essa concepção motivou a realização em Cuba do *Encuentro de la Canción Protesta*, organizado pela Casa de las Américas entre 29 de julho e 10 de agosto de 1967. Contando com a participação de artistas de dezoito países, o encontro teve como

¹⁴¹ GILMAN, op. cit., p. 59, tradução nossa.

¹⁴² Ibid., p. 61, tradução nossa.

objetivos principais “[...] dar resposta a uma série de perguntas em torno desse gênero de composição; [...] [e] interpretar suas canções ao povo cubano através da rádio e da televisão, em teatros e ao ar livre”¹⁴³. No balanço realizado pela revista *Casa de las Américas*, Jose Osorio ressaltou que as canções interpretadas durante o evento “[...] se referiam à luta de libertação, à denúncia social e política, à guerra do Vietnã, à discriminação racial”, adotando formas musicais diversas, que poderiam ser folclóricas, populares ou modernas. Um dos temas em pauta durante as sessões de debate teria sido “[...] a eterna questão de forma e conteúdo, embora não se foi muito longe no assunto, já que se concluiu que qualquer canção é boa [...] se entre esses dois termos há um justo equilíbrio”¹⁴⁴.

Por outro lado, os participantes teriam procurado definir quando a canção de protesto seria verdadeira e quando estaria reduzida a um produto comercial. De acordo com Osorio, “Nem todos estiveram de acordo com a denominação ‘protesto’, já que para alguns era muito limitada; para outros, insuficiente; para alguns, a etiqueta de um gênero musical com o qual cantores famosos ganham a vida comodamente”¹⁴⁵. Entre as denominações alternativas sugeridas pelos artistas, encontravam-se “nova canção” (Raimón), “canção revolucionária” (Daniel Viglietti), “canção de conteúdo social” (Ángel Parra) e “canção política revolucionária” (Oscar Chávez). Nesse sentido, não teria havido acordo nas definições, “mas sim em relação aos fins que a canção de protesto persegue”¹⁴⁶.

Esses objetivos aparecem explicitados na “*Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta*”, documento reproduzido na mesma revista. Fazendo referência ao “importante papel que cumprimos na luta de libertação dos povos contra o imperialismo norte-americano e o colonialismo”, os signatários postularam que

Os trabalhadores da canção de protesto devem ter consciência de que a canção, por sua particular natureza, possui uma enorme força de comunicação com as massas [...] Consequentemente, a canção deve ser uma arma a serviço dos povos, não um produto de consumo utilizado pelo capitalismo para aliená-los. Os trabalhadores da canção de protesto tem o dever de enriquecer seu ofício, dado que a busca de qualidade artística é em si uma atitude revolucionária. A tarefa dos trabalhadores da canção de protesto deve se desenvolver a partir de uma tomada de posição definida junto ao seu povo frente aos problemas da sociedade em que vive.¹⁴⁷

¹⁴³ OSORIO, Jose M. “Encuentro de la canción protesta”. *Casa de las Américas*. Havana, n. 45, nov./dez. 1967, p. 139, tradução nossa.

¹⁴⁴ Ibid., p. 140, tradução nossa.

¹⁴⁵ Ibid., p. 140, tradução nossa.

¹⁴⁶ Ibid., p. 141, tradução nossa.

¹⁴⁷ Apud ibid., p. 143-144, tradução nossa.

Reivindicando, portanto, o direito e o dever do músico de utilizar sua obra como meio de intervenção na sociedade, os participantes do evento defenderam o desenvolvimento de uma canção – formato considerado privilegiado para comunicar-se de maneira efetiva com o público – que transmitisse mensagens políticas sem abrir mão da qualidade estética.

Seguindo o princípio de que o artista deveria tomar uma posição definida frente às questões de seu tempo, os signatários denunciaram os “crimes do imperialismo contra o povo do Vietnã”, exigindo o fim dos bombardeios ao norte do país e a retirada total das tropas norte-americanas do sul. Manifestaram apoio à “crescente luta do povo negro dos Estados Unidos contra todas as formas de discriminação e exploração” e à “luta proletária e estudantil que nos países capitalistas se livra da exploração patronal”. Por fim, exaltaram a Revolução Cubana, “que assinalou o verdadeiro caminho que devem tomar os povos da Ásia, África e América para liberarem-se”.¹⁴⁸ Assim, o anti-imperialismo foi tomado como causa comum a todos os povos que buscavam sua soberania, alimentando a expectativa de que a “revolução mundial” estava em marcha.¹⁴⁹

As concepções defendidas no *Encuentro de la Canción Protesta* – do qual participaram Rolando Alarcón, Isabel e Ángel Parra – exerceram influência sobre muitos artistas que viriam a integrar a NCCh, estando fortemente presentes nos discursos que eles formularam acerca do papel “revolucionário” da arte e do artista. Nessas elaborações, os músicos procuraram se posicionar no debate nacional sobre o significado e a validade da chamada “canção de protesto”.

Em seu exemplar de 12 de novembro de 1967, o jornal comunista *El Siglo* afirmava que o aparecimento de tal repertório havia provocado polêmicas de distintas ordens entre os músicos e críticos chilenos:

Por um lado os que se denominam folcloristas autênticos, ou tradicionais ou puristas, que discutem a utilização das formas folclóricas com uma temática contemporânea. Pelo outro os que ideologicamente combatem o conteúdo do protesto e finalmente quem toma esta nova forma de cantar à realidade para deliberadamente deformar seu conteúdo.¹⁵⁰

Assim, observar-se-iam duas tendências entre os opositores da canção de protesto: os folcloristas que recusavam a introdução de modificações de qualquer espécie nas formas musicais consideradas tradicionais e os críticos que consideravam que a música não era um

¹⁴⁸ OSORIO, Jose, op. cit., p. 144, tradução nossa.

¹⁴⁹ GILMAN, op. cit., p. 46, tradução nossa.

¹⁵⁰ Apud “Verdad y engaño en la canción protesta”. *El Siglo*. Santiago, 12 nov. 1967, p. 17, tradução nossa.

espaço legítimo para a difusão de mensagens políticas.¹⁵¹ O fragmento também faz referência à existência de uma “falsa” canção de protesto, que “deformaria” o sentido original dessa manifestação.

Ao decorrer do ano de 1967, o mesmo jornal entrevistou alguns músicos, perguntando por sua opinião a respeito dessas críticas. Confrontando os que discursavam em nome da pureza do folclore, Víctor Jara expressou:

Acredito que nenhum de nós tem o direito de colocar-se como juiz implacável, inclusive dogmático, frente ao folclore em geral. O folclore autêntico é vigente, vivo, atual; não é um assunto morto. Parece-me muito perigoso, caprichoso e um pouco egoísta considerar que o folclore é uma obra arqueológica do século passado, e que deve ser interpretado como tal, ou se não, não é válida. Isso é absurdo.¹⁵²

Como veremos mais adiante, essa defesa da atualização do folclore esteve intimamente ligada à reivindicação de seu potencial transformador.

No que tange à reivindicação do direito à politização de seu repertório, o principal argumento utilizado pelos músicos entrevistados foi a afirmação de que “existe protesto social no folclore autêntico, o tradicional”¹⁵³. Segundo Ángel Parra, a canção “de protesto” ou “de conteúdo social” “existiu sempre, como resposta a um desafio ou a um estado de coisas [...] Em nosso país existem como folclore em forma de décimas e quadra”¹⁵⁴. Na mesma linha, Víctor Jara considerava que “no Chile [...] existem e existiram muitas canções de conteúdo social, especialmente no campesinato. Se há uma canção de conteúdo social quer dizer que o camponês ou o chilote possuem consciência social”¹⁵⁵.

A defesa da canção de protesto esteve acompanhada da necessidade de distinguir suas expressões “verdadeiras” das “falsas”. Esse tema foi desenvolvido em uma entrevista realizada pelo jornal com os integrantes do conjunto Quilapayún: “Há uma canção falsa de protesto. [...] trata-se aqui no Chile de temas americanistas, ou de canções pacifistas” – assinalou Eduardo Carrasco. Denunciando seu caráter comercial, o músico explicava que “[...] essa canção que [não] especifica nem se dirige contra os verdadeiros responsáveis pelo que dizem não pode ser chamada ‘Canção de Protesto’”. É provável que essa crítica estivesse

¹⁵¹ Partindo de artigos publicados na revista *El Musiquero*, a historiadora Mariana Arantes apresentou exemplos dessas duas posturas em sua dissertação de mestrado. Cf. op. cit., especialmente p. 77-78.

¹⁵² Apud ALBA, Felipe. “Las opiniones directas de Víctor Jara: Es un pecado dogmatizar sobre el folklore”. *El Siglo*. Santiago, 24 set. 1967, p. 7, tradução nossa.

¹⁵³ Apud “El folklorista está ligado a la realidad”. *El Siglo*. Santiago, 23 maio 1967, p. 10, tradução nossa.

¹⁵⁴ Apud GARCÉS, Marcel. “La canción protesta: Una expresión musical de la lucha de clases”. *El Siglo*, Santiago, 29 out. 1967, p. 19, tradução nossa.

¹⁵⁵ Apud ALBA. “Las opiniones directas...”, p. 07, tradução nossa.

dirigida às manifestações musicais ligadas à contracultura, as quais, por proporem formas alternativas de resistência à ordem vigente que não passavam pela esfera da política convencional, eram vistas como apolíticas, ineficientes e até mesmo alienantes pela esquerda tradicional.

Trazendo à tona a questão da relação entre intérprete e público, Carrasco defendeu que “[...] o cantor o faz para alguém, dirige sua voz a um público determinado. O canto de protesto dirige sua canção aos camponeses, aos trabalhadores e aos estudantes, às forças progressistas da sociedade [...] o cantor deve dizer os problemas que afetam seu povo”¹⁵⁶. Desse modo, o cultivo da “verdadeira canção de protesto” implicaria no estabelecimento de um compromisso entre o músico e as lutas sociais levadas a cabo pelos setores identificados como oprimidos pela ordem vigente.

Víctor Jara expressava um ponto de vista similar ao manifestar que

quem queira interpretar realmente a alma do povo deve percorrer muitos caminhos. E vai ter que percorrer esses caminhos junto a eles, à mulher que lava, ao homem que faz laços, ao que abre sulcos, ao que desce à mina, ao que joga uma rede ao mar... e não passar em um carro, olhando pela janela.¹⁵⁷

Observa-se aqui a reivindicação de um contato integral entre artista e “povo” enquanto único meio legítimo de desenvolver uma arte comprometida com a atualidade. Daí o argumento de que a canção de protesto deveria tomar como base as formas folclóricas – concebidas como representantes autênticas dos setores populares. Para Ángel Parra, o contrário “[...] seria trair minha condição de cantor popular”, pois “[...] para estabelecer um diálogo com o povo que não seja falso, deve-se dar o que eles mais amam, sua música, seus instrumentos e através deles identificar-se plenamente”¹⁵⁸. O contato com as tradições populares e a identificação do artista com seu público seriam, portanto, os pressupostos básicos da canção de protesto – o que foi explicitado por Richard Rojas:

[...] [o cantor] deve ser consciente com a realidade em que vivemos e é aqui que seu conteúdo adquire sua real validade, quando se identifica com o homem até estremecê-lo. O artista popular, o criador tem um papel importante a desempenhar como ser social.¹⁵⁹

Em um artigo que escreveu para *El Siglo*, intitulado “*La canción protesta*”, Víctor Jara reivindicou a historicidade dessa tendência musical, procurando vincular o músico

¹⁵⁶ Apud “Verdad y engaño...”, p. 17, tradução nossa.

¹⁵⁷ Apud ALBA. “Las opiniones directas...”. *El Siglo*, 24 set. 1967, p. 07, tradução nossa.

¹⁵⁸ Apud GARCÉS “La canción protesta...”, p. 19, tradução nossa.

¹⁵⁹ Apud Ibid., p. 19, tradução nossa.

comprometido dos anos 1960/70 ao “homem de sempre” e aos povos indígenas ancestrais. Assim, postulou:

[...] a canção nasce como uma necessidade e não como um mero entretenimento, mas pelo contrário, leva consigo já em suas origens uma finalidade que sirva para a aclaração de seu conflito de homem vivo e livre sobre a terra. O homem cantou e até hoje persiste na tradição folclórica dos povos, para fortalecer-se frente ao mal e às forças contrárias que oprimiam sua vida. [...] Os incas usavam o som de suas quenás para apaziguar e reunir seu rebanho nas solidões andinas. [...] No Chile, os araucanos reuniam ao povo em um ‘guillatún’, onde todos cantavam pela fertilidade da terra. Na atualidade, a canção de protesto surge com ímpeto poderoso, vitalizando os valores essenciais do canto. Os povos oprimidos se rebelam, combatem e denunciam os culpados de sua opressão.¹⁶⁰

Observa-se que essa construção – a invenção da tradição¹⁶¹ da canção de protesto – objetiva legitimar determinado repertório contemporâneo por meio de sua associação com práticas passadas, representadas de modo a fundamentar a ideia de continuidade.

Atribuindo à canção de protesto os “valores essenciais do canto”, Jara afirma que ela seria “um fato, uma realidade e uma necessidade do homem contemporâneo” na medida em que “Efetua uma verdadeira ação de limpeza do câncer que inculcaram ao povo os invasores. Fala-lhes da liberdade e daqueles que lutam em todo o mundo para alcançá-la”. Ao abordar temas como o “imperialismo” norte-americano, a Revolução Cubana, a Guerra do Vietnã e as condições de vida dos trabalhadores latino-americanos, denunciando os “opressores” e posicionando-se ao lado dos “oprimidos”, “A canção de protesto destrói [...] esta ação alienante do capitalismo e é por isso que cumpre um papel importantíssimo na reivindicação do homem”, comunicando massivamente o trabalho dos combatentes “que guiam os povos à sua libertação”.¹⁶² Desse modo, caberia ao artista revolucionário – porta-voz de uma consciência humanista e universal – comprometer-se com as questões de seu tempo, utilizando seu ofício como meio de transformar a sociedade.

A partir da realização do primeiro e, em especial, do segundo *Festival de la Nueva Canción Chilena*, o termo “canção de protesto” passou a ser substituído na imprensa por “Nova Canção Chilena” – o que aponta para a tentativa de representar o movimento a partir dessa noção básica. Por uma questão de enfoque, não desenvolveremos tal tema neste

¹⁶⁰ JARA, Víctor. “La canción protesta”. *El Siglo*. Santiago, 30 abr. 1970, p. 11, tradução nossa.

¹⁶¹ Como aponta o historiador Eric Hobsbawm, “muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos [...] sem antecessores tornam necessária a invenção de uma continuidade histórica” em momentos de rápida transformação da sociedade, sendo que “Até mesmo os movimentos revolucionários baseavam suas inovações em referências ao ‘passado de um povo’ [...]”. “A invenção das tradições”, HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 15 e p. 22.

¹⁶² JARA, Víctor. “La canción protesta”. *El Siglo*, 30 abr. 1970, p. 11, tradução nossa.

trabalho, mas procuraremos evidenciar que a intenção compartilhada de realizar uma “nova canção” interessada pelas demandas políticas e sociais do presente não resultou em um repertório homogêneo e centrado no “protesto”.

Na sequência, analisaremos como as concepções sobre a música engajada se apresentam no discurso de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani, destacando três pontos recorrentes: os músicos considerados como precursores da NCCh, as características da música “revolucionária” e o lugar social buscado pelo artista comprometido.

1.2.2 O diálogo com os eleitos “precursores”

A identificação de Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra como os precursores das diversas expressões nacionais (especialmente a chilena e a argentina) da Nova Canção é recorrente não apenas nos documentos de época, mas também na bibliografia especializada. Essa aproximação tem como referência a presença de temáticas sociais e latino-americanistas na obra musical dos dois *cantautores* – que procuraram renovar o repertório folclórico gravado em disco através da incorporação de novos objetos e formas musicais.

De acordo com a historiadora Tânia Garcia, haveria três características na obra de Yupanqui “que o trouxeram para dentro do movimento de revitalização do cancionero folclórico argentino nos anos 60”¹⁶³: sua relação livre com a tradição, sua poética contestatória e seu virtuosismo interpretativo. Consideramos que essa constatação também pode ser aplicada ao caso de Violeta Parra em relação à NCCh, com a ressalva de que sua busca por maior elaboração artística não se traduziu em virtuosismo, mas antes em tentativas de aproximar a música popular de outras artes, como a plástica, a música erudita e a poesia.

A oposição dos dois artistas aos críticos que defendiam a “pureza” do folclore tem sido ressaltada pela produção acadêmica dedicada à temática. De acordo com Tânia Garcia,

O repertório de Atahualpa Yupanqui, embora estivesse comprometido com esse passado, revisitava-o sem perder de vistas suas tensões e conflitos. O compositor, a seu modo, atualizava o discurso folclórico. Tal releitura custou-lhe a oposição daqueles que entendiam o popular como “resíduo elogiado, depósito da criatividade camponesa”, a ser fixado como tradição, museificado [...] ¹⁶⁴

¹⁶³ GARCIA, Tânia, “Entre a tradição e o engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica em tempos de Perón”. *Projeto História*. São Paulo, n. 36, jun. 2008, p. 206.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 201.

No mesmo sentido, Karen Donoso constatou que “Violeta buscou recopilar o folclore não para deixá-lo em um museu, mas sim para dinamizá-lo, para devolver sua vida”¹⁶⁵.

Essa concepção foi tomada como fundamento no *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, redigido pelo poeta argentino Armando Tejada Gómez em 1963:

[...] quando o principal era a difusão da canção nativa [...] era natural e lógica a insistência em mostrá-lo [ao folclore] tal qual era ou havia sido em sua origem. Foi a fixação nesse estado o que degenerou em folclorismo de cartão postal cujos remanescentes ainda padecemos, sem vida nem vigência para o homem que construía o país e modificava dia a dia sua realidade.¹⁶⁶

Para combater essa tendência, o documento defendeu a renovação do cancioneiro popular através da incorporação de temáticas contemporâneas e de novas formas estilísticas. Assim, o folclore deveria se conectar à realidade presente, identificando-se com as novas gerações e integrando-se ao “desenvolvimento do povo todo para acompanhá-lo em seu destino, expressando seus sonhos, suas alegrias, suas lutas e esperanças”¹⁶⁷.

Como destacou o musicólogo Juan Orrego Salas referindo-se à NCCh, “esta nova expressão, após deixar-se permear da tradição popular, tomou seu próprio curso. Junto a separar-se do folclore conseguiu criar uma linguagem musical própria”, na qual as tradições folclóricas foram integradas à realidade presente através da incorporação de “elementos rítmicos, harmônicos, instrumentais e formais forâneos à própria órbita da tradição popular, para enriquecer seu vocabulário expressivo e reforçar sua mensagem”¹⁶⁸.

O discurso da Nova Canção em torno do potencial transformador do folclore – concebido como meio propício para a aproximação entre canção e realidade político-social – esteve pautado em dois pressupostos básicos: a necessidade de reconhecer no repertório existente os elementos “progressistas” que deveriam ser resgatados; e a possibilidade de, baseando-se nessas formas, criar novas canções folclóricas. Nesse sentido, Parra e Yupanqui foram valorizados não apenas por terem pesquisado e difundido o folclore latino-americano, mas principalmente por interferirem nesse repertório de maneira a selecionar determinados conteúdos, privilegiando-os em relação a outros – o que foi destacado por José Seves, integrante do Inti-Illimani:

¹⁶⁵ DONOSO FRITZ, op. cit., p. 67, tradução nossa.

¹⁶⁶ TEJADA GÓMEZ, Armando. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, s.n.p, tradução nossa. Disponível em: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>.

¹⁶⁷ Ibid., s.n.p., tradução nossa.

¹⁶⁸ ORREGO SALAS, Juan. “Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena”. *Literatura chilena: creación y crítica*. Madri; Los Angeles, n. 33/34, jul./dez. 1985, p. 06, tradução nossa.

Não há que esquecer que Violeta fez uma seleção de aspectos progressistas de nosso folclore, ela não incluiu, por exemplo, as inúmeras canções de enfoque machista, ou idealizando o álcool ou os dramas passionais irrelevantes, todos estes presentes de uma ou outra forma em todo folclore.¹⁶⁹

Trazendo à prática a ideia de que o artista poderia interferir no repertório folclórico sem descaracterizá-lo, Víctor Jara escreveu nas *liner notes* do primeiro LP do conjunto Quilapayún (Odeon, 1966):

Elegemos o caminho do Folclore, porque é o único que nos leva a cumprir nosso objetivo. O fio frio do puramente técnico, o rejeitamos. Frente ao autóctone, buscamos recriar a beleza e a força vernacular, e frente a nossas composições, nos sentimos livres na forma musical e no conteúdo: evidentemente, sem transgredir as normas rítmicas e musicais do canto popular.¹⁷⁰

Na escuta do disco, constatamos que a distinção realizada por Jara entre as composições próprias e as “autóctones” se referia à presença de elementos mais experimentais nas primeiras – fosse através da fusão de formas musicais diversas, fosse da não-identificação com nenhum gênero folclórico em particular ou ainda da maior exploração dos recursos vocais do conjunto. Mas tal diferenciação não aparece explícita, isto é, os arranjos das canções “autóctones” aproximam-nas das demais, de modo a garantir uma continuidade na escuta das faixas e, assim, permitir a identificação das composições próprias com a “tradição” chilena e latino-americana.

Nesse mesmo sentido, os discos *Canciones folklóricas de América*, lançado por Quilapayún e Víctor Jara em 1968 (Odeon), e *Canto de pueblos andinos vol. 1*, do Inti-Illimani (Odeon, 1973) – cujos nomes expressam a intenção de apresentar como folclóricas as canções que os integram – mesclam músicas tradicionais de autoria desconhecida com composições próprias ou de outros artistas contemporâneos. Além disso, os arranjos das primeiras procuram atualizá-las a partir de recursos musicais modernos, expressando, assim, a concepção de que o folclore seria vivo, recriável.

Cabe ressaltar que o posicionamento dos músicos ligados à NCCh frente à questão da relação entre o movimento e o folclore esteve marcado por divergências e contradições. Se por um lado, como vimos, são constantes as declarações em que os artistas expressam entender que estão produzindo músicas folclóricas, também podemos encontrar afirmações no sentido contrário. É o caso da seguinte ponderação realizada por Eduardo Carrasco: “o

¹⁶⁹ Entrevista a CIFUENTES SEVES, op. cit., s.n.p., tradução nossa.

¹⁷⁰ JARA, Víctor apud QUILAPAYÚN. *Quilapayún*, Odeon, 1967, LP, contracapa, tradução nossa.

folclore nasce espontaneamente no povo, tem raízes históricas profundas [...] mas não é uma canção que tenha um propósito explícito como o que tem a canção de protesto”¹⁷¹. Na mesma linha, o compositor Luis Advis defendeu que o sentido local seria a principal característica do folclore (ou “arte do povo”), de modo que “só poderemos encontrá-lo e desfrutá-lo no mesmo lugar de onde emerge”¹⁷². Nessa perspectiva, no que se refere ao âmbito musical, nem o trabalho de divulgação desenvolvido por folcloristas (Projeção Folclórica) nem a produção inspirada em formas tradicionais (*Neofolklore* e NCCh) se caracterizaria como folclore, uma vez que desenvolver-se-iam em um novo contexto. Não obstante essas diferentes interpretações, observa-se que a vinculação (mais ou menos direta) com o folclore constituiu uma reivindicação comum dos diferentes artistas na busca por legitimar o repertório identificado à NCCh.

O segundo ponto destacado por Tânia Garcia – a “poética engajada” – diz respeito à incorporação de temáticas sociais e políticas na obra musical de Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra, o que permitiu sua identificação nos anos 1960 como “os antecedentes mais claros do compromisso do artista com seu povo”¹⁷³. Em seu livro autobiográfico *Quilapayún: la revolución y las estrellas*, Eduardo Carrasco assinala que Yupanqui foi uma influência importante para o conjunto na medida em que

suas palavras falavam desde uma perspectiva completamente inédita, que coincidia exatamente com a sensibilidade revolucionária do momento. Sua música era uma síntese formidável entre a recuperação da identidade perdida e o espírito de renovação e de justiça social. Atahualpa [...] falava à consciência de nossos povos, tomando o ponto de vista do indígena, do trabalhador da terra, do camponês trabalhando, sem ficar na mera ‘mensagem’, atravessando com suas imagens a dureza do presente, para localizar-se em um terreno metafísico. [...] [suas canções] davam respostas profundas à nossa sensibilidade, que buscava encontrar a dimensão da arte maior nas expressões populares.¹⁷⁴

No que se refere à obra de Violeta Parra, “seria para nós o antecedente mais importante”¹⁷⁵ – ponto de vista compartilhado por Horacio Salinas, integrante do conjunto Inti-Illimani: “De Violeta aprendemos esse amor pela arte popular, essa compreensão dos

¹⁷¹ Apud “Verdad y engaño...”, p. 17, tradução nossa.

¹⁷² ADVIS, Luis. “El neopopulismo musical (acerca de la Nueva Canción Chilena). Primera parte”. *Revista El Siglo*. Santiago, 03 set. 1972, p. 12, tradução nossa.

¹⁷³ GARCÉS, “La canción protesta...”, p. 19, tradução nossa.

¹⁷⁴ CARRASCO, op. cit., p. 66, tradução nossa.

¹⁷⁵ Ibid., tradução nossa.

valores imensos de nosso folclore. Em Violeta se combina o amor com o protesto de uma maneira magistral, o artístico com o político”¹⁷⁶.

O reconhecimento de Parra como “uma das primeiras a compor canções que levam marcado um protesto”¹⁷⁷ teve como referência as canções autorais produzidas nos anos finais de sua vida¹⁷⁸, marcadas pela crítica social e, em alguns casos, pela denúncia política explícita. De acordo com os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*, o conjunto de canções que a artista compôs em Paris entre 1961 e 1963, editadas postumamente no disco *Canciones reencontradas en París* (DICAP, 1971), assinalou uma mudança em seu repertório, no qual predominavam até então recopilações de temas religiosos e camponeses.¹⁷⁹ As novas composições

nos mostram uma Violeta Parra como a autêntica fundadora da Nova Canção Chilena, com criações que se vinculam à cultura tradicional, mas que possuem um perfil mais urbano, ampliando suas temáticas, respondendo aos desafios modernizantes da música popular. [...] Nessas canções, Violeta atua como comentarista de atualidade e também como geógrafa social [...] ¹⁸⁰

Como exemplos de canções com esse perfil crítico que influenciaram o movimento da NCCh, podem ser destacadas: “*Arauco tiene una pena*”, “*Según el favor del viento*”, “*Porque los pobres no tienen*”, “*La carta*” e “*Un río de sangre*”. “*Arauco tiene una pena*” utiliza elementos próprios da música *mapuche* para denunciar a violência empregada contra os indígenas desde a conquista do Chile, invocando diversos caciques para que se levantassem contra a injustiça e a expropriação sofridas historicamente por seu povo.¹⁸¹ Trazendo a questão para o presente, acusa: “*Ya no son los españoles / los que les hacen llorar: / hoy son los propios chilenos / los que les quitan su pan. / [...] / porque al mapuche le clavan / el centro del corazón*”. Assim, chama à tomada de consciência e questiona a versão patriótica da história oficial. Como veremos, a reivindicação da expressão indígena e a visão crítica da história marcaram a obra dos músicos ligados à NCCh.

“*Según el favor del viento*” descreve as más condições de vida dos lenhadores residentes na região chuvosa de Chiloé, denunciando a indiferença de seus compatriotas e

¹⁷⁶ Entrevista a CIFUENTES SEVES, op. cit., s.n.p., tradução nossa.

¹⁷⁷ CHAMORRO DIAZ, Jaime. “Cuando el canto se pone rebelde”. *El Siglo*, Santiago, 08 jun. 1969, p. 14, tradução nossa.

¹⁷⁸ Violeta Parra cometeu suicídio em 05 de fevereiro de 1967.

¹⁷⁹ Essa tendência não implica na ausência de canções de conteúdo social nas composições anteriores de Violeta Parra, sendo que “*Arriba quemando el sol*” – na qual se denunciam as más condições de trabalho dos mineiros nortenhos –, para dar um exemplo, data de 1960.

¹⁸⁰ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 387, tradução nossa.

¹⁸¹ Ibid., p. 388.

chamando-os a “despertar”. Essa abordagem, que procura aproximar o ouvinte da realidade dos sujeitos populares apontando para a urgência de modificá-la, esteve muito presente no repertório de artistas como Víctor Jara (“*Luchín*”), Inti-Illimani (“*Juanito laguna remonta un barrilete*”) e Quilapayún (“*La canción del minero*”).

Por sua vez, “*Porque los pobres no tienen*” – composição que não chegou a ser gravada por Violeta Parra, sendo recuperada posteriormente por artistas da NCCh – realiza uma dura crítica à Igreja católica tradicional, acusando-a de alienar e enganar seus fiéis desde “tempos imemoriais”, justificando a desigualdade social e, assim, colocando-se a serviço dos ricos: “*Le dice que Dios no quiere / ninguna revolución, / ni pliego ni sindicato, / que ofende su corazón*”. As canções “*La luna es sempre muy linda*” e “*Que saco rogar al cielo*”, de Víctor Jara, abordam essa mesma temática.

“*La carta*” ou “*Los hambrientos piden pan*” também radicaliza o tom de denúncia, apresentando conotações políticas explícitas. Esta composição foi motivada pela detenção de Roberto Parra – irmão de Violeta – durante a repressão policial dispensada contra a *población* José María Caro em 19 de novembro de 1962, quando os moradores manifestaram apoio à paralisação convocada pela Central Única de Trabajadores. Defendendo o direito dos manifestantes, a canção denuncia o autoritarismo do então presidente Jorge Alessandri e exalta os comunistas, fazendo uma referência irônica ao catolicismo: “*También tengo nueve hermanos / fuera del que se engrilló / los nueve son comunistas / con el favor de mi Dios, sí*”. Essa composição, na qual “a cantora se transforma em comentarista e cantante testemunhal”¹⁸², pode ser considerada um antecedente direto das canções da NCCh que versam sobre acontecimentos políticos contemporâneos.

Por fim, “*Un río de sangre*” interpela os assassinos de “cinco emblemas / que vivían los problemas / de la razón popular”: Federico García-Lorca, Patricio Lumumba, Emiliano Zapata, Vicente Peñazola e Manuel Rodríguez. Também rende homenagem a Luis Emilio Recabarren, por quem “*Chile sigue llorando*”. Identificando tais personagens às lutas populares levadas a cabo ao redor do mundo e fazendo referência à “traição infinita” que teriam sofrido, essa canção internacionalista clama por justiça, vinculando presente e passado. O trabalho com temáticas históricas ligadas a “mártires populares” foi recorrente na obra dos artistas ligados à NCCh, conforme veremos no terceiro capítulo desta dissertação.

A última característica presente na obra musical de Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra que permite identificá-los como precursores dos movimentos da Nova Canção é o maior

¹⁸² GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 389, tradução nossa.

grau de elaboração artística de suas composições quando comparadas ao cancionero latino-americano tradicional. No caso de Yupanqui, seu virtuosismo se expressou na prática do violão, que tocava com particular maestria. Eduardo Carrasco afirma que esse uso artístico do instrumento entusiasmou a muitos jovens nos anos 1960, que procuravam imitar o artista:

Uns aos outros nos ensinávamos as “posturas” de suas canções, tentando tirar os ponteiros de introdução ou os ritmos dos rasgueios de acompanhamento. Atahualpa foi o artista mais interpretado por todo este movimento de jovens amadores, que cantava em festas, excursões, clubes universitários ou simplesmente na intimidade [...] ¹⁸³

Tal influência se expressa nas músicas instrumentais para violão compostas pelos artistas ligados à NCCh – em especial, Ángel Parra, Isabel Parra, Víctor Jara, Eduardo Carrasco e Patricio Castillo (integrante do Quilapayún).

No que se refere a Violeta Parra, suas múltiplas facetas criativas – artista plástica, poetisa, compositora e intérprete musical – contribuíram para aproximar a música popular de outras artes, como é o caso da poesia, da música erudita e das plásticas. Seu último disco, *Las últimas composiciones* (RCA, 1967) é representativo do primeiro caso, na medida em que introduz uma maior elaboração literária nas letras de canções como “*Run Run se fue p'al norte*” ou “*Cantores que reflexionan*”. Por sua vez, a interface com as outras duas artes pode ser percebida em “*El gavillán*”, tema para violão e voz no qual Violeta soma fragmentos musicais e poético-musicais, “reciclando materiais do folclore que são tensionados ao máximo em um discurso fragmentado, no qual sílabas e motivos soltos adquirem total autonomia sonora” ¹⁸⁴. Como observam os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*, trata-se da transposição para a música do procedimento utilizado pela autora em suas *arpilleras* ¹⁸⁵, em que a acumulação de partes gerava o todo. Assim, “Se em seus tapetes e arpilleras se reutilizam retalhos de tela e lãs coloridas, em ‘El gavillán’ se reutilizam retalhos musicais” ¹⁸⁶.

O outro importante passo dado por Violeta na criação de uma música mais elaborada diz respeito à fusão de distintas tradições folclóricas chilenas e latino-americanas por meio do distanciamento de gêneros e instrumentos de suas práticas tradicionais, “instalando uma visão mais artística que antropológica ao abordar a canção de raiz folclórica, incorporando práticas

¹⁸³ CARRASCO, op. cit., p. 66, tradução nossa.

¹⁸⁴ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 384, tradução nossa.

¹⁸⁵ Peças têxteis similares a tapetes, sobre as quais os artistas pintam e bordam imagens.

¹⁸⁶ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 384, tradução nossa.

musicais pretéritas e de outros povos da América”¹⁸⁷. Esse uso – que será característico na NCCh – pode ser observado na incorporação de letra ao *rin*, que é um gênero instrumental, ou na interpretação virtuosa da *quena* na canção “*Tocata y fuga*” (*El tocador afuerino*, Odeon, 1965), por exemplo.¹⁸⁸

O cruzamento de tradições e expressões artísticas distintas foi uma característica fundamental da NCCh, possibilitada pelo estabelecimento de parcerias entre artistas ligados a diferentes práticas. O contato entre músicos populares, músicos eruditos e artistas de teatro resultou na criação de obras híbridas denominadas “cantatas populares”, dentre as quais se destacaram *Santa María de Iquique* (de Luis Advis, interpretada pelo Quilapayún - 1970), *Vivir como él* (de Frank Fernández e Sergio Ortega, interpretada pelo Quilapayún - 1971), *Canto para una semilla* (de Luis Advis, interpretada por Isabel Parra e Inti-Illimani - 1972) e *La Fragua* (de Sergio Ortega, interpretada pelo Quilapayún - 1973).

Uma dessas obras tematiza justamente a influência exercida por Violeta Parra sobre o movimento da Nova Canção Chilena. Trata-se de *Canto para una semilla*, em que o compositor Luis Advis se baseou nos poemas que integram a autobiografia da artista – publicada postumamente sob o nome de *Décimas*¹⁸⁹ – para “mostrar a projeção de sua personalidade criadora nos diversos planos da realidade em que ela viveu, assim como o símbolo que ela representa para nossos tempos, conflitos e aspirações”¹⁹⁰. Nesse sentido, a obra – produzida durante o governo da UP – caracteriza-se como uma representação do que Violeta Parra significaria para a cultura chilena na década de setenta.¹⁹¹

Gravada em disco em 1972 (DICAP), com interpretação de Inti-Illimani e Isabel Parra e narração da atriz Carmen Bunster, *Canto para una semilla* está dividida em oito seções: Os Parentes, A Infância, O Amor, O Compromisso, A Denúncia, A Esperança, A Morte e Epílogo. Nas duas primeiras, a relação de Violeta com a música e as tradições populares é naturalizada através da descrição de seus pais e avôs – representantes de tradições diferentes: cidade e campo; música erudita e cultura popular – e na afirmação de que seus conhecimentos não proviriam de ensinamentos escolares, mas antes do contato com a natureza e com o

¹⁸⁷ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 394, tradução nossa.

¹⁸⁸ Ibid., pp. 364-365 e 391.

¹⁸⁹ Os textos foram escritos por Violeta Parra entre 1957 e 1958 e editados no livro *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1970.

¹⁹⁰ ADVIS, Luis *apud* QUILAPAYÚN; PARRA, Isabel; BUNSTER, Carmen. *Canto para una semilla*. DICAP, 1972, contracapa, tradução nossa.

¹⁹¹ OSORIO FERNÁNDEZ, Javier. “Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena”. *Revista Musical Chilena*, Santiago, n. 205, jan./jun. 2006, p. 41, tradução nossa. Disponível em: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12053/12410>.

violão. Ocupando um lugar significativo em sua existência desde a infância, o canto e a música aparecem integrados ao resto de sua experiência vital.¹⁹²

Como constatou o historiador Javier Osorio, a passagem para a vida adulta representaria um salto na experiência individual de Violeta. Convertida em representação de si mesma na seção “O Amor”, ela encontraria na música os modos de comunicar e expressar sua própria identidade. Na canção homônima, fortemente marcada pela subjetividade, os sentimentos de tristeza, desilusão, sofrimento, desorientação e solidão aparecem tanto na letra (*“La fuerza me ha consumido / y me ha atormentado el alma / [...] / veo que estoy en el mundo / sin más que el alma en el cuerpo. / [...] / me pierdo en la lejanía. / [...] / Mi llorar es como un ruego / que nadie quiere escuchar”*) quanto na música (andamento lento, voz dramática, instrumentos de sopro, marcação do *bombo*, ausência de coro).

No relato que abre “O compromisso”, Violeta é interpelada por uma interlocutora que a critica por utilizar sua música de maneira egoísta, tratando do amor sem dar atenção a assuntos mais urgentes, como a desigualdade social:

Yo la condeno señora / [...] / Las lágrimas que me llora / no tienen explicación. / [...] / Nadie se ha muerto de amor / [...] / El mundo es una estación / de trenes de sinsabores. / Con faltas muy superiores / su pleito no es una queja: / gran pleito es quien despelleja / sin lástima a nuestros pobres.

A artista é chamada a utilizar seu talento musical para colaborar na promoção de mudanças político-sociais: *“Denuncie con su furor / la farsa politicante, / no los suspiros galantes / ni las razones de amor”*. Daí a irrupção da política como reencontro do sentido do fazer musical.

A canção seguinte discorre sobre o papel do artista comprometido, identificando-o como portador de uma consciência e, portanto, missionário em relação à humanidade: *“que me ayuden las estrellas / con su inmensa claridad / pa’ publicar la verdad / que anda a la sombra en la tierra”*. Esse tema é retomado no relato seguinte, em que se explicita a ideia de que o artista seria responsável por revelar a “verdade” através de sua arte: *“Mi largo y triste discurso / es parte de la función. / [...] / La prueba será el testigo / aquí la tengo en la mano / pa’ condenar al villano / que tengo por enemigo. / Mis cantos desatan nudos, / aquí va el primer disparo”*.

Esse “disparo” se traduz na denúncia das condições miseráveis de vida de muitos chilenos, identificando a Igreja católica como uma das responsáveis por tal situação:

¹⁹² OSORIO FERNÁNDEZ, “Canto para una semilla...”, p. 39, tradução nossa.

El pobre vive en silencio / y sufre ya muy cruel castigo / [...] / Los llevan por el calvario / cargados con una cruz, / les niegan hasta la luz, / los ciegan con su sudario. / Los dejan sin los rosales / sin aire y sin manantiales / De qué nos sirven los templos, / de qué el sol y el aire puro / cuando su sol es oscuro / y va caminando a tienta.

A música reitera os sentimentos de desespero e revolta presentes na letra através dos seguintes elementos: andamento rápido, tom de voz decidido e tensão crescente – a música vai se tornando mais alta e as batidas mais fortes, atingindo o ápice no penúltimo verso de cada estrofe (cuja letra, geralmente, é mais agressiva), que é seguido por um breve silêncio e logo repetido.

A seção “A esperança” aborda o tema da desigualdade social a partir da oposição entre ricos e pobres: “*¡Válgame Dios, cómo están / todos los pobres cristianos / en este mundo inhumano / partidos mitá’ a mitá’! / Del rico es esta maldad, / lo digo muy conmoví’o. / Dijo el Señor a María: / son para todos las flores, / los montes, los arreboles. / ¿Porqué el pudiente se olvida?*”. Violeta alimenta a esperança de reverter esse quadro: “*No pierdo las esperanzas / de que esto tenga su arreglo. / Un día este pobre pueblo / tendrá una feliz mudanza. / El toro solo se amansa / montándolo bien en pelo. / No tengo ningún recelo / de verlo vuelto tirilla / cuando se dé la tortilla / la vuelta que tanto anhelo.*” Essa estrofe é cantada por duas vozes masculinas em contraponto, as quais se unem em coro nos dois versos finais, indicando que a união seria a forma de resolver o conflito social.

“A morte” retoma a temática subjetiva, abordando as frustrações sofridas por Violeta ao decorrer de sua vida e descrevendo sua passagem para o “outro lado”. O tom da música é calmo e melancólico, com andamento lento e ausência de instrumentos de percussão, sendo que o efeito imponente de algumas passagens é dado pelo baixo com arco. A morte é apresentada como fim da dor, como momento de compreensão dos aspectos positivos da vida, no qual a artista reconhece os frutos de seu trabalho, dentre os quais – podemos inferir – se encontrava a Nova Canção Chilena. Essa ideia é reforçada no “Epílogo”, que faz referência à “semente” deixada por Violeta: “*Ayer sembró la simiente / que hoy florece y fructifica*”.

Na sequência, a narradora recita versos selecionados por Advis da canção “*Gracias a la vida*”. Excluindo as estrofes que fazem referência a temas mais pessoais – em especial os amorosos –, o relato procura marcar a reconciliação de Violeta Parra com a vida, tendo como mote as experiências e os recursos musicais que lhe foram proporcionados: capacidade de distinguir o certo do errado, bom ouvido, vivências em diferentes lugares, riso e pranto: “*Así yo distingo dicha de quebranto, / los dos materiales que forman mi canto / y el canto de ustedes que es el mismo canto, / y el canto de todos, que es mi propio canto*”. Estes últimos

versos destacam a ideia de que a individualidade da artista seria irredutível à totalidade do coletivo politicamente comprometido.¹⁹³

A “Canção final” é constituída pelas décimas de Violeta que fazem referência à sua participação, em 1955, no Festival da Juventude em Varsóvia. Como assinalou Osorio¹⁹⁴, é ali que ela toma contato com outros músicos latino-americanos e, em geral, do chamado “Terceiro Mundo”, desenvolvendo uma perspectiva de solidariedade e união para promover a paz, o que se expressa nos seguintes versos:

Que empiece la fiesta grande / de corazones ardientes, / se abracen los continentes / [...] / Entremos en la columna / humana de este desfile / Miles y miles de miles / de voces fundida en una. / De todas partes los ‘hurra’, / aquí todos son hermanos / y así estarán, de la mano, / como formando cadena / porque la sangre en las venas / fluirá de amor sobrehumano.

A música reitera essa mensagem através do coro e das batidas que marcam o ritmo, lembrando uma marcha.

A unidade latino-americana estaria consolidada nesse futuro desejável, ideia presente tanto na letra (“*América aquí presente / con sus hermanos de clase*”) quanto na instrumentação andina utilizada, que inclui *quenas*, *charango* e *pandereta*.

Estabelecendo uma relação direta entre música e sociedade – “*Todo estará en armonía, / el pan con el instrumento, / [...] / la música se desliza / como cariño de madre*” –, a canção aponta para a importância da cultura na construção da nova sociedade, em que “el pueblo tendrá mudanza, / lo digo con gran donaire”.

A recuperação, na “Canção final”, dessas décimas de Violeta Parra no contexto de produção de *Canto para una semilla* identifica o presente chileno com o futuro sonhado pela artista. A referência implícita à Unidade Popular pode ser percebida na imagem do encarte que ilustra a letra dessa canção: desenho – ao estilo dos cartazes de propaganda oficiais – de um grupo de manifestantes segurando faixas com reivindicações. Fica apontado, desse modo, que o governo de Allende e sua associação com a NCCh representariam a consolidação dos ideais perseguidos por Violeta.

Nessa construção – que procura situar a artista nos debates políticos e culturais do período –, o movimento (representado por Inti-Illimani, Isabel Parra e Luis Advis) figura como resultado da semente plantada por ela, conforme constatou Osorio: “*Canto para una semilla* constitui um momento fundamental no surgimento da Nova Canção e na assimilação

¹⁹³ OSORIO FERNÁNDEZ, “Canto para una semilla...”, p. 40, tradução nossa.

¹⁹⁴ Ibid., p. 41.

de Violeta Parra dentro desse movimento musical”¹⁹⁵. Por meio da apropriação e seleção das *Décimas* escritas pela artista, a obra reconhece como seu legado os seguintes elementos: redefinição dos sentidos da música folclórica no interior da cultura de massas; irrupção da política na música; compromisso do músico com a realidade social; apelo à unidade latino-americana; valorização da estética; e aproximação entre diferentes expressões artísticas.

Procurando vincular-se à “tradição” que teria sido iniciada por Atahualpa Yupanqui e, sobretudo, Violeta Parra, os artistas ligados à NCCh refletiram sobre seu ofício, erigindo discursos em torno da “verdadeira” música revolucionária.

1.2.3 A estética revolucionária

Na discografia de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani produzida entre 1966 e 1973, observa-se uma tentativa de definir quais seriam as características da música “autenticamente” nova e comprometida com a realidade. Observa-se que os artistas procuraram legitimar sua obra a partir de três elementos centrais: vinculação com as “raízes” culturais da América Latina; busca de qualidade estética através da ampliação do universo sonoro da música popular; e defesa da canção como arma política.

No que tange ao primeiro ponto, são expressivos os nomes adotados pelos conjuntos, compostos por palavras de origem indígena: enquanto “*Inti*” significa “Sol” em *quechua* e “*Illimani*” é uma palavra *aymara* que dá nome a uma montanha boliviana, “*Quilapayún*” significa “três barbas” em língua *mapuche*. Eduardo Carrasco afirma que a eleição de um nome indígena teve como base a intenção de estabelecer uma distinção em relação aos conjuntos *neofolclóricos*:

Nessa época, a maioria dos conjuntos folclóricos chilenos em voga levavam nomes como esses: “Los de las Condes”, “Los de Ramón”, “Los de Santiago” [...] Nos parecia falso, de mau gosto e pouco original enquadrar-nos nesta corrente que inclusive no musical nos parecia algo medíocre. [...] Por isso, para nos separarmos de essas tendências, buscávamos um nome indígena. Sabíamos que teria que ser uma palavra sonora, aguda como esses formosos nomes de nossos legendários heróis indígenas [...] ¹⁹⁶

Essa busca por vincular-se à tradição ancestral latino-americana expressou a reivindicação de um componente excluído da música popular difundida massivamente – o

¹⁹⁵ OSORIO FERNÁNDEZ, Javier. “Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la nueva canción chilena”. Anais do VI Congresso da IASPM-AL, Buenos Aires, 2005, p. 12, tradução nossa. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/javiersosorio.pdf>

¹⁹⁶ CARRASCO, op. cit., p. 13, tradução nossa.

elemento indígena, que serviu como símbolo do espírito latino-americanista predominante naquela época. Daí o interesse pelo repertório andino, já que “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”¹⁹⁷.

Na apresentação do LP *Inti-Illimani* (Odeon, 1970), o diretor artístico da gravadora, Rubén Nouzeilles, procurou estabelecer uma continuidade entre o conjunto e a música indígena tradicional:

No Altiplano se depararam com as fontes de muitas de suas intuições musicais, e [...] voltaram vertendo a voz do vento mais puro, mais antigo e eterno. Os INTI-ILLIMANI, como todos os primitivos imaginários dos povos do mundo, são simples e bons, tem a doçura do anonimato e a imobilidade da simples verdade.¹⁹⁸

Essa associação entre Nova Canção Chilena e “raízes” latino-americanas se expressou na incorporação ao disco de temáticas indígenas, gêneros e instrumentos andinos (*charango*, *quena* e *bombo*), além de composições de músicos peruanos, bolivianos e argentinos contemporâneos vinculados à proposta de renovação do cancionero tradicional.

A auto-representação dos integrantes do conjunto como continuadores autênticos das tradições populares continentais pode ser percebida na música instrumental “*Inti-Illimani*”, gravada em 1969 (*Inti-Illimani*, DICAP). Essa composição de Horacio Salinas, inspirada em formas andinas, demonstra a intenção de caracterizar o conjunto como “latino-americano”, o que é reforçado pela semelhança de seu arranjo com os das demais faixas do disco, em que são interpretadas canções representativas de diversos gêneros altiplânicos.

No caso de Víctor Jara, as *liner notes* de seu primeiro LP (*Víctor Jara*, Odeon, 1966) fazem referência à “extraordinária capacidade para verter através de sua personalidade os estilos folclóricos que povoam nossa geografia humana”¹⁹⁹. Tal ideia aparece reforçada no disco *Canciones folklóricas de América* (Odeon, 1968), gravado dois anos depois em parceria com o Quilapayún:

Há um acento existencial cuja profundidade os conecta à raiz folclórica. VÍCTOR JARA conhece alguns atalhos, mas não é graça: é só, individual, e em sua linguagem campeia como o caçador furtivo, tenazmente autêntico [...] O idioma harmônico [do Quilapayún] é puro e clássico, e portanto não é

¹⁹⁷ SANTANDER, op. cit., p. 39, tradução nossa.

¹⁹⁸ Apud INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*, Odeon, 1970, contracapa, tradução nossa.

¹⁹⁹ Apud JARA, Víctor. *Víctor Jara*, Demon, 1966, contracapa, tradução nossa.

difícil que sejam folcloristas natos, se suas vozes estão tão carregadas de sinceridade.²⁰⁰

Essas descrições visam legitimar – no quadro nacional das disputas em torno do “folclore” – o repertório dos artistas por meio da afirmação de que, não obstante as mudanças introduzidas em relação ao cancionero popular tradicional, sua “essência” estaria mantida – o que pode ser inferido das seguintes palavras de Nouzeilles: “Víctor Jara é um artista completo com um sólido respaldo cultural que antecipa com notável eloquência a orientação do homem atual e reafirma os valores inalteráveis do homem de sempre”²⁰¹.

Para Jara, tratar-se-ia de “tomar a alma do povo, embelezando-o e dignificando-o”, sendo que “Na música, os exemplos de Violeta e Atahualpa são muito claros”²⁰². Chegamos, assim, à segunda característica essencial da NCCh: a valorização da criação artística como meio de enriquecer o ofício musical, já que “a busca de qualidade artística é em si uma atitude revolucionária” – para retomar o trecho já citado da “*Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta*”.

Pautando-se nessa compreensão, Eduardo Carrasco afirmava em uma entrevista de 1969: “Acreditamos que à parte do conteúdo de nossos cantos, é o valor artístico deles que nos sustenta [...] de tal maneira que o protesto, por um lado, é verdadeiro e, por outro lado, é uma arte. De outra forma estaríamos caindo no panfletário e de mau gosto”²⁰³. Tal ponderação se tornou recorrente nos anos seguintes, durante o governo de Allende, quando o movimento foi acusado de perder a originalidade. Naquele contexto, Ricardo García chamava os artistas a realizarem a autocrítica:

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.²⁰⁴

²⁰⁰ NOUZEILLES, Rubén apud JARA, Víctor; QUILAPAYÚN. *Canciones folklóricas de América*, Odeon, 1968, contracapa, tradução nossa.

²⁰¹ NOUZEILLES, Rubén apud JARA, Víctor; *Víctor Jara*, Odeon, 1967, contracapa, tradução nossa.

²⁰² Apud SEPÚLVEDA, Ramiro. “El canto libre de Víctor Jara”. *El Siglo*, Santiago, 07 jun. 1970, p. 13, tradução nossa.

²⁰³ Apud CHAMORRO DIAZ, Jaime. “Cuando el canto se pone rebelde”. *El Siglo*, Santiago, 08 jun. 1969, p. 15, tradução nossa.

²⁰⁴ GARCÍA, Ricardo. “La Nueva Canción Chilena perdió el ritmo”. *Ramona*, Santiago, v. 2, n. 18, 29 fev. 1972, p. 13, tradução nossa.

Posicionando-se de maneira similar, o conjunto Inti-Illimani aconselhava os novos músicos “que se desprendam de práticas viciosas como o sectarismo e a falta de qualidade artística. Um panfleto cantado (e mal cantado) não ajuda em nada, mas antes prejudica, dando argumentos à reação para atacar os artistas revolucionários”²⁰⁵.

Entre os elementos buscados por Víctor Jara, Inti-Illimani e Quilapayún no sentido de promover obras esteticamente elaboradas, destacamos o emprego de recursos teatrais nas canções, o desenvolvimento de um virtuosismo instrumental e a aproximação com a música erudita – da qual são exemplos as cantatas populares interpretadas pelos conjuntos, os arranjos feitos por Luis Advis e Sergio Ortega em seus discos, além de algumas composições próprias que utilizam procedimentos tradicionalmente identificados à música erudita. Aprofundaremos esse tema no segundo capítulo da dissertação.

Exaltando as qualidades interpretativas do Inti-Illimani, Ivan Faba escreveu na contracapa do já referido LP lançado pelo conjunto em 1969:

O virtuosismo instrumental que os caracteriza os impulsionou a adentrarem-se nas mais variadas e complexas manifestações do folclore indo-americano. Isso, e a qualidade vocal de seus integrantes, são suas melhores armas; com todas elas replicam contra as deformações que provoca certa música forânea, e advogam pela conservação de nosso patrimônio histórico-cultural.²⁰⁶

Essa concepção da canção como arma – último ponto que nos propusemos a abordar neste item – aparece vinculada à intenção de utilizar a música para combater a influência política e cultural dos Estados Unidos nos chamados países de “Terceiro Mundo”, conforme podemos observar na seguinte declaração do Inti-Illimani: “o que estamos fazendo: cultivar a música latino-americana para defender-nos do imperialismo cultural, em todos os países subdesenvolvidos que sofrem opressão direta ou indireta”²⁰⁷. Trazendo a questão para o continente latino-americano, o conjunto procurou colocar-se “contra a pressão alienante que se exerce sobre nossos povos, tendente entre outras coisas a erradicar e suplantar as culturas básicas e originárias da América Latina”²⁰⁸.

Para resistir ao “imperialismo” norte-americano, os músicos ligados à NCCh erigiram discursos em torno de uma suposta identidade continental – daí o interesse por resgatar e difundir repertórios “folclóricos” da região:

²⁰⁵ Apud “La vuelta a América en seis guitarras: Inti Illimani”, *Ramona*, Santiago, v. 2, n. 23, 4 abr. 1972, p. 39, tradução nossa.

²⁰⁶ Apud INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*, DICAP, 1969, contracapa, tradução nossa.

²⁰⁷ Apud “La vuelta a América...”, p. 39, tradução nossa.

²⁰⁸ Apud INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*, DICAP, 1969, contracapa, tradução nossa.

Esta “América mestiça” – como a chamou Martí – correndo no passado por entre duas vias, uma espanhola e outra nativa, acumulou uma arte de extraordinária riqueza, que mantém plena vigência em territórios como o altiplano, no Equador, em Cuba e na Venezuela. Nos últimos séculos, novas formas de colonialismo penetraram na América, muito mais refinadas e que ameaçam anular tudo aquilo que constitua um rasgo da personalidade de nossos povos. Todavia, os esforços desenvolvidos por países imperialistas resultaram infrutíferos, porquanto nas novas gerações nasceu um interesse crescente por resgatar nossas próprias formas de expressão [...]”²⁰⁹

A recuperação da ideia martiana de “América mestiça” esteve relacionada à proposta de unidade continental desenvolvida nos anos 1960, pautada, por um lado, na concepção de que as fronteiras políticas não seriam condizentes com as fronteiras culturais e, por outro, na intenção de combater o “imperialismo”. Nas palavras de Víctor Jara: “Se a América latina é um só país e tem tantos instrumentos, por que temos que estar separados se todos somos iguais e temos o mesmo inimigo?”²¹⁰, isto é, “As fronteiras da música que consideramos NOSSA, são outras”²¹¹.

A canção “*Si somos americanos*”, de Rolando Alarcón, gravada pelo Inti-Illimani em seu LP homônimo (Méndez/Impacto, 1969), explicita essa proposta integradora, atribuindo à música um papel fundamental em sua consolidação²¹²:

Si somos americanos / somos hermanos, señores, / tenemos las mismas flores, / tenemos las mismas manos. / Si somos americanos, / seremos buenos vecinos, / bailaremos marinera, / refalosa, huayno y son. / Si somos americanos, / seremos una canción. / Si somos americanos, / no miraremos fronteras, / cuidaremos las semillas, / miraremos las banderas.

Reconhecendo o potencial transformador da arte, Víctor Jara assinalou que “o canto é algo mais que uma simples recriação de um estado de ânimo, constitui uma arma essencial de aporte, em sua medida, à mudança revolucionária de que tanto falamos”²¹³. Em uma linguagem mais militante, o Quilapayún propunha-se a combater “com a arma transitória que é a arte”, maneira “como se deve combater neste momento”²¹⁴. O texto incluído na capa interna de seu disco *Basta* (DICAP, 1969) constitui um verdadeiro manifesto sobre o papel da

²⁰⁹ FABA, Ivan apud INTI-ILLIMANI, *Inti-Illimani*, DICAP, 1969, contracapa, tradução nossa.

²¹⁰ Apud RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madri: LAR, 1984, p. 50, tradução nossa.

²¹¹ Apud QUILAPAYÚN, *Quilapayún*, Odeon, 1967, contracapa, tradução nossa.

²¹² O tema da materialização da proposta de unidade latino-americana nos discos produzidos por artistas ligados aos movimentos da música engajada no Brasil, Cuba, Argentina, Uruguai e Chile foi investigado pelo historiador Caio de Souza Gomes no projeto de mestrado (aguardando defesa) intitulado “*Quando um muro separa, uma ponte une*”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70), desenvolvido junto à FFLCH-USP sob orientação da Profª Drª Maria Helena Capelato.

²¹³ Apud “La guitarra como un arma”. *El popular*, Montevideu, 16 dez. 1969, s.n.p., tradução nossa.

²¹⁴ ORTEGA, Sergio apud QUILAPAYÚN, *Quilapayún 3*, Odeon, 1969, contracapa, tradução nossa.

“arte revolucionária”, em oposição à “arte burguesa”: “A sociedade burguesa quer que a arte seja / um fator a mais de alienação / os artistas devemos transformá-la / em uma arma revolucionária / até que a contradição que atualmente existe / entre a arte e a sociedade / seja por fim superada”²¹⁵.

Os músicos procuraram levar à prática tais concepções em seus discos, reunindo canções sobre acontecimentos históricos e contemporâneos – as quais celebravam, por um lado, a Revolução Cubana, a resistência vietnamita, o governo da UP e os congressos das Juventudes Comunistas; e denunciavam, por outro lado, a desigualdade social, o “imperialismo” norte-americano, a ação “alienante” dos meios de comunicação de massa e as tentativas da oposição para derrubar Allende.

Conforme procuramos demonstrar, a defesa de determinados elementos como constituintes da música “verdadeiramente revolucionária” expressou a demanda de um novo artista, cujos esforços deveriam estar voltados à aproximação entre arte e realidade político-social. Daí as formulações acerca do “lugar” do músico revolucionário.

1.2.4 Ser artista revolucionário

Como destaca a pesquisadora francesa Emmanuelle Rimbot, a produção de um discurso comprometido permite ao indivíduo inserir-se no tempo e no espaço, uma vez que “tomar a palavra é uma maneira de compreender e assumir condições de existência através da verbalização, da linguagem e da transmissão de uma visão”²¹⁶. Nesse sentido, a canção é um meio pelo qual o músico pode reivindicar seu lugar, estatuto e papel em um espaço determinado e em um momento específico da história. No caso da NCCh, a reivindicação do compromisso dos artistas com seu tempo foi recorrente, conforme podemos observar nos discursos presentes em discos de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani.

Nas já citadas *liner notes* escritas por Nouzeilles no segundo LP de Jara, o autor destacou sua capacidade de trabalhar com “o impacto da problemática do mundo de hoje”, caracterizado através das seguintes imagens:

o homem encerrado em um círculo férreo de um determinismo composto de fatos alucinantes, de pesadelos e sonhos que adquirem consistência real, de

²¹⁵ Apud QUILAPAYÚN, *Basta*, DICAP, 1969, capa interna, tradução nossa.

²¹⁶ RIMBOT, Emmanuelle. “Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo”. *Cátedra de Artes*, Santiago, n. 3, 2006, p. 28, tradução nossa.

Disponível em: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/02autorepresentacionfromCatedra3-5.pdf>

exacerbada lucidez, de publicidade que inventa homúnculos, de homens novos que a publicidade ignora, da ‘mulher moderna’, do homem sem heroicidade. A guerra mesquinha, a busca, a luta sem final, o idealismo abordado pelo computador eletrônico. O homem em busca de novas verdades, aferrando-se à necessidade de sobreviver.²¹⁷

Assim, não obstante a “simplicidade camponesa” de suas canções, Jara estaria conectado à realidade presente, transmitindo mensagens pertinentes ao homem e à mulher contemporâneos.

Por sua vez, o Quilapayún reivindicava que “Todos os artistas que tem a possibilidade / de fazê-lo, devem entregar seu trabalho / à causa revolucionária” para cumprir assim com sua responsabilidade artística “numa época de exploração e miséria / de subjugação dos povos / de guerras cruéis e injustas / de desenfreado egoísmo e inconsciência, / de pressões que violentam a vontade dos povos, / que buscam libertar-se do imperialismo / e do capitalismo”²¹⁸. Para manterem-se fiéis à “essência da arte”, portanto, os artistas deveriam se comprometer com as questões postas no presente.

Por meio da apropriação de canções folclóricas cuja temática dialogava com o contexto político dos anos 1960 e 1970 e da elaboração de canções “contingentes”²¹⁹, os músicos procuraram posicionar-se frente a acontecimentos contemporâneos. No primeiro caso, destacamos as canções “*Contrapunto entre el águila americano y el cóndor chileno*” e “*Juan sin tierra*”. A primeira integra o cancionero chileno e foi gravada pelo Quilapayún em 1969 (*Quilapayún 3*, Odeon). Seu título é expressivo da oposição entre os interesses nacionais e os norte-americanos, ideia reiterada na letra: “*Dijo el águila americana: / [...] / Yo mis huestes mandaré / que te quiten lo enteráo / harto tiempo qu'héi deseado / gobernar los altos Andes / sin sacrificios muy grandes / tendré que hacerlos mi Estado*”. Portanto, a canção era propícia para denunciar o “imperialismo” dos Estados Unidos em um novo contexto. Por sua vez, o *corrido* mexicano “*Juan sin tierra*” – cuja letra faz referência ao exército zapatista – foi recuperado por Víctor Jara em 1969 (*Pongo en tus manos abiertas...*, DICAP), quando a reivindicação do aprofundamento da reforma agrária iniciada por Frei atingiu seu auge.

No que se refere às canções “contingentes”, podem ser mencionadas: “*Preguntas por Puerto Montt*” (*Pongo en tus manos abiertas...*, DICAP, 1969), na qual Jara denuncia a violência empregada pela polícia para reprimir uma ocupação de terreno ocorrida em 1969;

²¹⁷ NOUZEILLES, Rubén apud JARA, Víctor; *Víctor Jara*, Odeon, 1967, contracapa, tradução nossa.

²¹⁸ Apud QUILAPAYÚN. *Basta*, DICAP, 1969, capa interna, tradução nossa.

²¹⁹ Canções que tematizam acontecimentos políticos recém-ocorridos ou ainda em desenvolvimento. Por meio de sua obra, o compositor age como comentador, defendendo um ponto de vista e, assim, procura mobilizar seus ouvintes no sentido de tomarem uma atitude sobre o fato em questão.

“*Ni chicha ni limoná*” (*El derecho de vivir en paz*, DICAP, 1970), em que o mesmo compositor dirige-se aos partidários da Democracia Cristã, convidando-os a tomarem partido no polarizado cenário chileno dos anos 1970; e “*Las Ollitas*” (*La Fragua*, DICAP, 1973), gravada pelo Quilapayún com o objetivo de desmoralizar uma manifestação de massas contra o governo da UP, liderada pelos setores de direita. Voltaremos a abordar estas canções no próximo capítulo.

Defendendo que o único lugar possível para o artista comprometido seria ao lado do “povo”, os músicos procuraram ser reconhecidos como militantes das causas populares, tanto através de sua música quanto das práticas que realizavam enquanto cidadãos comuns. Quando perguntado sobre o papel dos cantores como difusores da revolução, Víctor Jara esclareceu que “o verdadeiramente revolucionário está atrás do violão, quando o cantor não canta, quando é uma pessoa a mais”. Afirmando que “revolucionário é aquele que trabalha pela revolução”, identificou o artista como “um trabalhador a mais, [que] deverá colocar a arma do seu talento ao serviço do processo que vivemos” – referindo-se aqui à “via chilena ao socialismo”. A representação do músico como trabalhador do violão procurou diferenciar o “artista revolucionário ou o revolucionário-artista” do “artista burguês”: “Pelo contrário, [os primeiros] pertencem às grandes maiorias e sua responsabilidade será trabalhar para que essas maiorias também se expressem artisticamente, para construir os cimentos sólidos de uma nova cultura, de todos e para todos”.²²⁰

Essa intenção de aproximar as “massas” da atividade artística esteve presente no programa de governo de Salvador Allende e foi abordada na “*Canción de la nueva cultura*”, composição de Julio Rojas (letra) e Sergio Ortega (música) gravada pelo Inti-Illimani em 1970 (*Canto al programa*, DICAP): “*Que la creación y el arte / descubriendo nuevas rutas / vaya junto con el pueblo / hacia la nueva cultura. / [...] / Todos podremos gozar / de la creación y el arte / y en materia popular / el pueblo pondrá su parte*”.

É importante observar que a ideia de “povo” esteve associada, no discurso da esquerda chilena do período, a grupos sociais específicos, conforme podemos observar nas *liner notes* do LP *Pongo en tus manos abiertas...* (DICAP, 1969), de Víctor Jara:

Surge um grito que cruza / a longa extensão do território. / É o camponês cravando o arado sobre a terra / o operário que enche de protesto o ar de um 1º de Maio, / a estudante e sua palavra / na luta das ruas / o jovem / que por

²²⁰ Apud “Una canción vale más que diez discursos”. *El Siglo*, Santiago, [1972], p. 11, tradução nossa.

sê-lo / não pode deixar de olhar para frente / E tudo isso presente na juventude que combate / e na canção que protesta.²²¹

Procurando vincular essas diferentes categorias (trabalhadores rurais e urbanos, estudantes, jovens) a uma mesma tradição revolucionária, o autor ressalta que “No novo cantar de Víctor Jara se irmanam / desde sua condição de militante da causa popular / o espírito da jovem geração de nossa pátria / a longa tradição de luta de seus trabalhadores / a consciência desperta do artista / identificado mais que comprometido com seu povo”²²². Esta última ideia nos parece fundamental para compreender a atuação dos músicos analisados: o compromisso só seria válido na medida em que permitisse uma aproximação real entre artista e “povo” através da atuação efetiva dos primeiros nas lutas levadas a cabo pelo segundo. Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani levaram à prática essas concepções, ocupando posições de destaque na Reforma Universitária, participando de congressos das Juventudes Comunistas e de trabalhos voluntários durante o governo da UP – para citar alguns exemplos.

Nas canções, a busca de identificação com o “povo” se expressou por meio de letras que falavam diretamente sobre essa relação – como é o caso de “*Soy del pueblo*”²²³, que afirmava “*por eso es que cuando canto, / canto lo que el pueblo siente. / Soy del pueblo, pueblo soy, / y adonde me lleva el pueblo / voy*” – e também através de temáticas relacionadas ao universo dos “sujeitos populares” – as quais muitas vezes eram abordadas em primeira pessoa, como é o caso de “*El arado*”²²⁴: “*Aprieto firme mi mano / y hundo el arado en la tierra / hace años que llevo en ella / ¿cómo no estar agotado?*”.

Vinculando-se ao que consideravam ser a “verdade nascente que impulsiona e move nosso povo até a consecução de sua autêntica realização histórica”²²⁵, os músicos pretenderam utilizar sua arte para cumprir “o afã de liberar / de educar / de elevar o homem”²²⁶. Essa proposta resultou na construção de um discurso complexo, em que a ideia de que caberia ao artista “mostrar ao povo sua verdadeira raiz cultural” foi por vezes acompanhada da autocrítica em relação ao risco de cair em concepções paternalistas, conforme expressou Víctor Jara: “frequentemente os intelectuais e os artistas caímos em atitudes paternalistas ou

²²¹ Apud JARA, Víctor. *Pongo en tus manos abiertas...* DICAP, 1969, contracapa, tradução nossa. O autor não aparece identificado.

²²² Ibid., tradução nossa.

²²³ Composição de Carlos Puebla gravada pelo Quilapayún no LP *Vivir como él* (DICAP, 1961).

²²⁴ Canção de Víctor Jara integrante do LP *Víctor Jara* (Demon, 1966).

²²⁵ Apud QUILAPAYÚN. *Basta*, DICAP, 1969, capa interna, tradução nossa.

²²⁶ Apud ibid., capa interna, tradução nossa.

messiânicas frente ao povo, o que constitui um profundo erro ideológico, além de uma desorientação para saber entregar-lhe o que lhe pertence”²²⁷.

Não obstante os diversos pontos de convergência que conectam as concepções artísticas e ideológicas dos músicos analisados, é possível observar diferenças de ênfase em suas formulações discursivas abordadas neste capítulo: enquanto o Inti-Illimani priorizou a reivindicação do repertório latino-americano – em especial, andino –, o Quilapayún adotou um tom mais militante e radical e Víctor Jara destacou o potencial comunicativo e artístico da música popular. Daí a importância de analisar como esse discurso revolucionário foi levado à prática nos discos produzidos no período em questão, perguntando pelas distintas formas adotadas para tentar difundir seus ideais políticos e estéticos e pelas tensões daí resultantes – questão que abordaremos no próximo capítulo.

²²⁷ Apud CHAMORRO DIAZ, “Cultura sin paternalismo”. *El Siglo*. Santiago, 15 nov. 1970, p. 05, tradução nossa.

CAPÍTULO 2

A MATERIALIZAÇÃO DO DISCURSO REVOLUCIONÁRIO NOS LPS DE VÍCTOR JARA, QUILAPAYÚN E INTI-ILLIMANI

Partindo da percepção de que “As organizações discursivas e as categorias que as fundam [...] não são redutíveis às idéias que elas enunciam ou aos temas que sustentam”²²⁸, este segundo capítulo procurará inscrever as concepções estéticas e políticas defendidas pelos músicos em suas condições materiais de veiculação.

Utilizando o modelo classificatório desenvolvido no decorrer da pesquisa, examinaremos inicialmente as trajetórias artísticas de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani, destacando aspectos de suas respectivas produções discográficas e estabelecendo diálogos entre elas. Enfocaremos os estilos interpretativos dos artistas e as características gerais do repertório que gravaram, a fim de fornecer um panorama da produção estudada que auxilie no desenvolvimento das análises temáticas propostas nos próximos tópicos da dissertação.

Na sequência, abordaremos as diferentes formas assumidas pelo “compromisso” no interior do movimento da NCCh. Pretendemos, a partir de tal análise, relativizar a ideia de que este constituiu uma arte a serviço da política. No desenvolvimento dessa problemática, observaremos a influência exercida pelas gravadoras na produção dos LPs, bem como os recursos técnicos e artísticos utilizados para veicular determinadas concepções de mundo. Verificaremos também as diferentes tradições estéticas com as quais os artistas dialogaram e a influência exercida por instâncias extra-musicais na constituição de seu repertório.

Relacionando as diversas temáticas e formas musicais coexistentes nos discos em questão, apontaremos para a necessidade de compreendê-las em relação a um amplo universo de referências. Buscaremos, assim, oferecer subsídios para pensar as especificidades do engajamento processado no âmbito da música popular.

2.1 Trajetórias e cruzamentos

2.1.1 Víctor Jara (1966-1973)

Nesta primeira parte do capítulo, analisaremos as trajetórias musicais de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani, procurando demarcar seus estilos particulares bem como as continuidades e rupturas observadas em sua produção no período considerado. Esse enfoque destoa da tendência predominante na produção acadêmica sobre a NCCh, voltada a abordar

²²⁸ CHARTIER, op. cit., p. 77. De acordo com o autor, “cada série de discursos deve ser compreendida em sua especificidade, isto é, inscrita em seus lugares (e meios) de produção e em suas condições de possibilidade, relacionadas aos princípios de regulação que a ordenam e a controlam, e interrogada em seus modos de abonação e veracidade”.

suas características gerais sem particularizar as produções dos solistas e conjuntos. A nosso ver, embora seja fundamental compreender o movimento como totalidade, as obras individuais também compõem um “todo” que precisa ser considerado.

Por outro lado, dados os intensos intercâmbios realizados entre os músicos selecionados – tendo Víctor Jara como elemento articulador –, entendemos que seus discos podem ser abordados como um conjunto integrado e heterogêneo a partir do qual é possível analisar os elementos envolvidos no discurso engajado da NCCh.

A biografia de Víctor Jara já foi bastante explorada pela bibliografia, tanto em trabalhos acadêmicos²²⁹ como em textos de caráter memorialístico²³⁰ – o que se relaciona, em grande parte, à sua identificação como símbolo da resistência à ditadura militar, personificando a violação dos direitos humanos levada a cabo no país a partir de 1973. Considerando os interesses específicos do presente trabalho, para o qual a vida e a morte de Jara não constituem um objeto em si, exploraremos sua biografia apenas na medida em que esta puder contribuir para a análise dos discos selecionados e das relações mantidas pelo artista com o movimento da NCCh – em especial, os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani. Pelas mesmas razões, não enfatizaremos as trajetórias individuais de cada integrante de tais grupos, privilegiando o sentido coletivo de sua atuação.

Conforme destacou Gabriel Sepúlveda, a obra musical de Víctor Jara não pode ser pensada de maneira desconectada com seu trabalho como “homem de teatro”.²³¹ Isso porque Jara cultivou simultaneamente essas duas expressões artísticas entre os anos 1950 e 1970, integrando-as de modo que “podemos reconhecer elementos teatrais no Víctor-músico” bem como a “consciência musical sempre presente nas montagens dirigidas por Víctor”²³².

Sua atuação artística teve início em 1953, quando ingressou no Coro da Universidad de Chile, participando como tenor na montagem de *Carmina Burana* que foi realizada pelo

²²⁹ Podem ser destacados os seguintes estudos: ACEVEDO, Claudio; NORAMBUENA, José S.; TORRES, Rodrigo; VALDEBENITO, Mauricio. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1999; SEPÚLVEDA CORRADINI, Gabriel. *Víctor Jara: hombre de teatro*. Santiago: Sudamericana, 2001; SIMÕES, Silvia. *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre: 2011; PROM, Aurélie. *La réinvention du folklore: la Nouvelle Chanson Chilienne dans la construcción de l'identité nationale, politique et culturelle du Chili, 1943-1973*, Dissertação (Mestrado em Estudos Hispânicos) – École Normale Supérieure de Lyon, Lyon: 2012.

²³⁰ São exemplos: JARA, Joan, op. cit.; CARRASCO, Eduardo, op. cit.; KÓSCHEV, Leonard. *La guitarra y el poncho de Víctor Jara*. Moscou: Editorial Progreso, 1990; COULÓN, Jorge. *La sonrisa de Víctor Jara*. Santiago: Editorial USACH, 2011; JURADO, Omar; MORALES, Juan Miguel. *El Chile de Víctor Jara*. Santiago: LOM, 2003.

²³¹ SEPÚLVEDA CORRADINI, op. cit., pp. 17-21.

²³² Ibid., p. 19, tradução nossa.

bailarino e coreógrafo Ernst Utchoff junto ao Balé Nacional do Chile. Em 1955, Jara incorporou-se à Companhia de Mímicos de Noisvander e no ano seguinte ingressou na Escola de Teatro da Universidad de Chile, onde estudou Atuação (1956-1959) e Direção Teatral (1960-1961). Entre 1958²³³ e 1962, foi integrante do conjunto Cuncumén, tendo participado de seus discos *El Folklore de Chile – vol. V* (Odeon, 1957); *Villancicos Chilenos* (Odeon, 1958); *150 años de História y Música Chilena (El Folklore de Chile – vol. VI, Odeon, 1960); Folklore por el Conjunto Cuncumén* (Odeon, 1961); e *Geografía Musical de Chile: Norte, Sur y Austral (El Folklore de Chile vol. IX, Odeon, 1962)*.²³⁴

Tendo como objetivo realizar “uma combinação equilibrada de arte e etnografia” – de acordo com os ensinamentos de Marogot Loyola –, o Cuncumén procurou levar à cena urbana expressões de canto e dança tradicionais, cuidando para que tal atividade se realizasse “sem desnaturalizar ou vulnerabilizar a essência do fato folclórico projetado”²³⁵. Dedicando-se à Projeção Folclórica, o conjunto estabeleceu uma aproximação entre música popular e teatro, como apontam os autores de *Víctor Jara: Obra musical completa*:

Estas primeiras experiências de criativa integração entre um plano cênico rigoroso e coerente, proveniente da matriz do teatro universitário, com a modalidade de interpretação e projeção urbana do canto popular, é [sic] a base de uma concepção artística da encenação da música popular que será definitivamente um de seus mais substantivos e originais aportes ao meio do país.²³⁶

Além disso, o trabalho do conjunto permitiu o estabelecimento de uma conexão entre a academia e a indústria fonográfica:

Graças a eles [Margot Loyola e Cuncumén], a institucionalização de um conceito de folclore e a consolidação de um repertório, uma prática performativa e uma forma de aproximar-se do folclore contarão com o apoio universitário, mas também com o da indústria musical, especialmente da rádio e do disco.²³⁷

Dessa forma, a atuação de Jara junto ao Cuncumén forneceu ao artista uma primeira oportunidade de aplicar seu aprendizado teatral à esfera musical, além de permitir que

²³³ Embora as colaborações com o Cuncumén tenham se iniciado em 1957, quando gravou o solo da canção “*Se me ha escapado un suspiro*” para seu LP de estreia, Jara só se tornou integrante oficial do conjunto no ano seguinte.

²³⁴ A participação de Jara nesses discos abarca a composição e interpretação de algumas faixas, além da direção do LP de 1962. Cf. ACEVEDO et. al., op. cit., p. 346.

²³⁵ Ibid., p. 30, tradução nossa.

²³⁶ Ibid., p. 30, tradução nossa.

²³⁷ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 311, tradução nossa.

entrasse em contato com uma das maiores gravadoras atuantes no país – a filial da multinacional EMI-Odeon.

Após viajar com o conjunto à Europa (Holanda, França, URSS, Tchecoslováquia, Polônia, Romênia e Bulgária) em 1961, na qualidade de diretor artístico, Jara se desligou do mesmo no ano seguinte. Passando a se dedicar mais detidamente à montagem de peças teatrais, tornou-se parte da equipe permanente de diretores da Escola de Teatro – renomeada Instituto de Teatro da Universidad de Chile (ITUCH) – e, posteriormente, professor da mesma instituição (1964-1967).

Entre 1962 e 1965, compôs parte das canções que gravaria em seus primeiros discos como solista.²³⁸ Militante do Partido Comunista desde fins dos anos 1950, participou da campanha eleitoral de Salvador Allende em 1964, cantando em comícios da FRAP²³⁹. Em 1965, fez suas primeiras apresentações junto à caravana do programa *Chile Ríe y Canta*²⁴⁰ e passou a compor o elenco da *Peña de los Parra*, ao lado dos irmãos Ángel e Isabel, de Rolando Alarcón e de Patricio Manns.

Na segunda metade da década de 1960, Jara havia se consagrado nacional e internacionalmente como diretor de teatro e também era celebrado pela imprensa como compositor e intérprete musical – especialmente após receber o prêmio Disco de Prata da Odeon em 1968 e vencer o *I Festival de la Nueva Canción Chilena*, em 1969. Nas entrevistas realizadas com o artista naquele período, observa-se que ele era frequentemente pressionado no sentido de escolher entre as duas atividades. Embora negasse ter predileção por uma ou outra e se esforçasse para conciliá-las, seu crescente envolvimento na vida política nacional o levou a fazer uma escolha: em 1970, pediu afastamento do ITUCH com a intenção de “dedicar-me mais intensamente à campanha [eleitoral] e também ao trabalho musical” num

²³⁸ As canções compostas nesse período são: “*Deja la vida volar*” (1962), “*Que saco rogar al cielo*” (1962), “*La luna siempre es muy linda*” (1962-64), “*No puedes volver atrás*” (1964), “*El carretero*” (1964), “*El cigarrito*” (1964), “*El arado*” (1965), “*En algún lugar del puerto*” (1965), “*Canción de cuna para un niño vago*” (1965), “*El amor es un camino que de repente aparece*” (1965) e “*El pimientito*” (1965). Cf. ACEVEDO et. al., op. cit., p. 352-353.

²³⁹ A Frente de Ação Popular (FRAP) foi uma coalizão de partidos de esquerda vigente no Chile entre 1956 e 1969 e integrada por: Partido Comunista; Partido Socialista do Chile; Partido Socialista Popular (até 1957); Partido Radical Doutrinário (até 1961); Partido Democrático do Povo e Partido Democrático do Chile (estes se fusionam no Partido Democrático Nacional em 1960, o qual se retira da FRAP em 1965); Vanguarda Nacional do Povo (a partir de 1958); e Partido Social Democrata (a partir de 1965). A coalizão lançou Salvador Allende como candidato à presidência em 1958 e em 1964, sendo derrotada nas duas ocasiões.

²⁴⁰ O programa radial *Chile Ríe y Canta* foi criado em 1963 pelo folclorista e produtor René Largo Fariás na rádio Minería. Em 1964, teve início a atividade itinerante do programa, que consistia em uma série de apresentações, ao longo do país, de artistas ligados à difusão do folclore. Não obstante o suporte oferecido pelo Instituto de Desenvolvimento Agropecuário (INDAP), esse projeto contava com meios precários de realização. Ainda assim, era aplaudido e apoiado pelos artistas – sendo que muitos deles iniciaram ali seu contato com o público. Sobre o assunto, Cf. GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 320-321 e CARRASCO, op. cit., p. 102-109.

momento em que “o fundamental é trabalhar pelo triunfo do Governo Popular”²⁴¹. Jara entendia que a música lhe possibilitaria uma maior eficácia comunicativa do que o teatro: “acredito que o trabalho político e artístico tem uma repercussão muito mais direta com o violão e a canção. Isso sem tirar valor do teatro como arte de massas, senão pelas possibilidades de deslocamento e agilidade de ação que permite esse outro campo”²⁴². Desse modo, a canção popular foi concebida por ele como um meio privilegiado para o engajamento político.

Entre 1970 e 1973, Jara “decidiu se integrar completamente ao processo de mudanças sociais que vivia o país”²⁴³. Em 1971, foi encarregado de compor música incidental para acompanhar as transmissões da Televisão Nacional do Chile e se incorporou ao grupo de artistas estáveis da Vice-Reitoria de Extensão e Comunicações da Universidad Técnica del Estado (UTE). Nomeado Embaixador Cultural do Governo Popular – a partir da proposta de difundir internacionalmente uma imagem positiva do processo político chileno –, realizou uma turnê pelo México, Costa Rica, Colômbia, Venezuela, Peru e Argentina. No ano seguinte, viajou duas vezes para Cuba: a primeira a convite do Conselho Nacional de Cultura e da União de Jovens Comunistas; e a segunda para participar do Congresso de Música Latino-Americana, organizado pela Casa de las Américas. Entre uma viagem e outra, apresentou-se na URSS e na Inglaterra. De volta ao Chile, foi incumbido de organizar um grande ato para celebrar a conquista do prêmio Nobel de Literatura pelo poeta Pablo Neruda. No início de 1973, participou da campanha eleitoral parlamentar, apoiando a candidata comunista Eliana Aranibar. Em junho, viajou ao Peru a convite do Instituto de Cultura de Lima e gravou uma apresentação para o canal de TV estatal. Durante o golpe militar, foi aprisionado no Estádio Chile, torturado e morto em 16 de setembro de 1973.²⁴⁴

Atravessada pelas vivências acima resumidas, entre outros fatores, a discografia de Víctor Jara compreende o período de 1965 a 1973 e está distribuída de acordo com o quadro²⁴⁵ a seguir:

²⁴¹ JARA, Víctor apud KÓSICHEV, op. cit., tradução nossa.

²⁴² Ibid., p. 106, tradução nossa.

²⁴³ ACEVEDO et. al., op. cit., p. 19, tradução nossa.

²⁴⁴ Ibid., pp. 20-23.

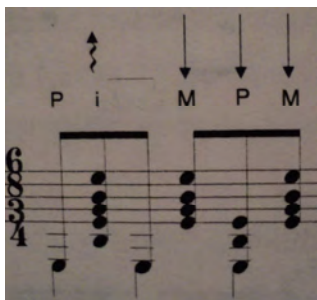
²⁴⁵ Não consideramos as obras coletivas das quais o artista participou. O quadro apresentado é resultado do cruzamento das informações contidas nas seguintes fontes: catálogo da gravadora DICAP, disponível em <http://www.nuevacancion.net/victor/discog.html>; SIMÕES, op. cit., p. 49-59 (Anexos); ACEVEDO et. al., op. cit., p. 346-350.

Selo discográfico	Tipo	Título	Ano
Demon	<i>single</i>	<i>La cocinerita / El cigarrito</i>	1965
	<i>single</i>	<i>La beata / Paloma quiero contarte</i>	1966
	LP	<i>Víctor Jara</i>	1966
Odeon	<i>single</i>	<i>El aparecido / Solo</i>	1967
	LP	<i>Víctor Jara</i>	1967
	LP	<i>Canciones Folklóricas de América</i> (com Quilapayún)	1968
	LP	<i>Canto Libre</i>	1970
Jota Jota / DICAP	LP	<i>Pongo en tus manos abiertas...</i>	1969
	<i>single</i>	<i>Plegaria a un labrador</i> (com Quilapayún) / <i>Te recuerdo Amanda</i>	1969
	LP	<i>El derecho de vivir en paz</i>	1971
	<i>single</i>	<i>El derecho de vivir en paz / Plegaria a un labrador</i>	1971
	<i>single</i>	<i>Ni chicha ni limoná / Las casitas del barrio alto</i>	1971
	<i>single</i>	<i>Oiga pues mijita / Muchachas del telar</i>	1971
	LP	<i>La población</i>	1972
	<i>single</i>	<i>La bala / Que lindo es ser voluntario</i>	1972
	<i>single</i>	<i>Venían del desierto / Poema quince</i>	1972
	<i>single</i>	<i>Caicaivulú / Huillimalón</i>	1972
	<i>single</i>	<i>Marcha de los trabajadores de la construcción / Parando los tijerales</i>	1973
	LP	<i>Canto por travesura</i>	1973

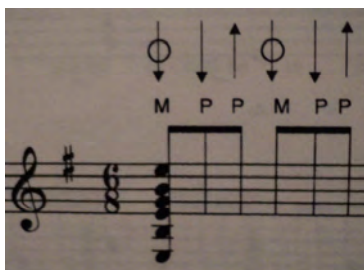
A análise desse repertório aponta para a definição de um estilo composicional e interpretativo próprio. Em primeiro lugar, há que fazer referência à sua maneira peculiar de tocar violão: Jara criava acompanhamentos incomuns, utilizando uma técnica de rasguear com arpejos sutis.²⁴⁶ Esse procedimento pode ser observado, por exemplo, em suas composições “*El cigarrito*” e “*El arado*”, que seguem o padrão²⁴⁷:

²⁴⁶ ACEVEDO et. al., p. 36.

²⁴⁷ As partituras que se seguem foram retiradas de ACEVEDO et. al., p. 87 e p. 118, respectivamente. O livro propõe a seguinte notação para representar os movimentos da mão direita no violão: as letras se referem aos dedos empregados na execução (sendo P = polegar, i = indicador e M = todos menos o polegar); e as setas indicam a direção e técnica utilizadas (sendo que a seta reta representa a batida simples, a seta ondulada representa o movimento arpejado e a seta com o círculo representa a batida semi-abafada).



Outro caso de rasgueio especial é uma espécie de “galope” que não corresponde a nenhum toque ou ritmo folclórico específico e que está presente em canções que possuem acentuada carga dramática – como é o caso de “*El aparecido*” (que narra a perseguição de Che Guevara por seus inimigos), “*Preguntas por Puerto Montt*” (que denuncia a repressão violenta dispensada a famílias que haviam ocupado um terreno próximo à cidade homônima) e “*La toma*” (que narra o processo de ocupação de um terreno na periferia santiaguina).²⁴⁸ Esse “galope Jara” consiste na seguinte rítmica:



A exploração de diferentes recursos do violão é indicativa da importância atribuída por Jara ao acompanhamento musical. Conforme podemos observar a partir do exame de suas músicas instrumentais e das canções escritas para voz e violão, o processo de composição do artista se dava a partir desse instrumento – de modo que “A reconhecida unidade entre texto e música que conseguia Víctor em suas canções tinha uma base fundamental no violão”²⁴⁹.

No que se refere ao modo de cantar, a influência exercida por Magot Loyola é perceptível. De acordo com o etnomusicólogo Augustín Ruiz Zamora, a folclorista desenvolveu um conjunto de técnicas e critérios propriamente acadêmicos a serviço da interpretação vocal, dentre os quais se destacam “Os cuidados postos em uma afinação temperada [...] ou os conceitos de manejo do ritmo cênico através dos contrastes em dinâmica,

²⁴⁸ Ibid., p. 36-37.

²⁴⁹ Ibid., p. 37, tradução nossa.

intensidade e textura”²⁵⁰. A esse paradigma, o autor opõe o modo de cantar de Violeta Parra, cuja “encenação, distante e reativa a todo recurso acadêmico, não era em rigor uma representação, mas antes a encarnação da cantora camponesa”²⁵¹. No caso de Víctor Jara, a identificação com o primeiro estilo pode ser percebida na adoção da afinação temperada precisa, com notáveis cuidados dedicados ao timbre e à empostação de voz, ao mesmo tempo em que prescinde de virtuosismo. Essas características já estão presentes na gravação incluída em seu primeiro LP da *tonada* “*La flor que anda de mano en mano*”, em que o cantor utiliza discretos vibratos ao final das frases e realiza, com perceptível domínio técnico, afinadas e longas sustentações de notas ao longo da melodia.

Por outro lado, é possível observar, em algumas de suas versões de canções tradicionais, a incorporação de certos trejeitos que visam dar um “sabor folclórico” à interpretação – mas, cabe frisar, esse procedimento jamais se constituiu no fundamento de seu canto. Tal operação se verifica, por exemplo, na versão que realiza da *cueca* argentina “*La cocinerita*” (Víctor Jara, 1966), que havia sido gravada previamente pelas folcloristas Leda Valladares e María Elena Walsh (*Entre vales y quebradas*, vol. 1, Disc Jockey, 1957). Provavelmente inspirado por esta gravação, Jara utiliza sistematicamente desafinações nas passagens cantadas em falsete. Além disso, vale-se em alguns trechos de *figurativização tonêmica*²⁵² – para lançar mão do conceito trabalhado pelo semiólogo Luiz Tatit. Em outras palavras: é possível notar no canto de Jara linhas melódicas que se assemelham a inflexões entoativas presentes na linguagem oral. Esse procedimento pode ser percebido, por exemplo, no intervalo de 0’43’’ a 0’54’’, em que as resoluções melódicas descendentes fogem da égide da afinação temperada e se aproximam das nuances entoativas da fala coloquial cotidiana, fazendo transparecer, em meio às “imperfeições”, naturalidade no cantar.

Não obstante as semelhanças existentes entre as duas versões de “*La cocinerita*”, nota-se que Jara está menos dedicado a imitar “fielmente” a tradição do que as folcloristas, de acordo com a proposta de recriar o folclore para torná-lo vigente (tema já abordado no primeiro capítulo), evitando um estranhamento excessivo por parte do ouvinte do disco.

²⁵⁰ RUIZ ZAMORA, Agustín. “Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena”. *Cátedra de Artes*. Santiago, n. 3, 2006, p. 47, tradução nossa.

²⁵¹ Ibid., p. 48, tradução nossa.

²⁵² De acordo com Tatit, os *tonemas* são um tipo de *figurativização* (processo de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto) e se caracterizam como “inflexões que finalizam frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação”, a qual poderia ser de três tipos: descendência (caso do trecho de Jara), ascendência ou suspensão. Cf. *O cancionista*. São Paulo: EDUSP, 2002 – em especial p. 20-21. Agradeço a Renan Paiva Chaves pela ajuda na identificação e explanação da presença desse procedimento na canção em questão.

Outro elemento importante associado ao estilo de Víctor Jara é sua *performance*²⁵³ visual – que procuramos apreender a partir da análise de fotografias incluídas nos LPs e também por meio da única gravação a que tivemos acesso de suas apresentações ao vivo, registrada pelo canal estatal de TV do Peru em agosto de 1973. Apenas dois dos oito discos examinados não trazem qualquer foto de Jara em suas capas ou contracapas: *La población* e *Canto por travesura*. Nos demais, observa-se um padrão: o músico é preferencialmente representado em preto e branco com expressões faciais sérias, segurando o violão, vestindo trajes escuros e, em alguns casos, fumando. Percebemos a intenção de diferenciar-se do repertório mais comercial (*Neofolklore* e Nova Onda) através da recusa da imagem do “ídolo” juvenil – sorridente e sedutor – em favor da ênfase no compromisso do artista (com o folclore; com ideais políticos).

Daí que muitas das capas frontais dos LPs de Jara não incluem fotografias suas, mas imagens representativas da “mensagem” ali contida, como ocorre em *Canto Libre*. Lançado às vésperas da campanha eleitoral de 1970, o álbum traz na capa externa a imagem de uma porta de madeira em ruínas, fechada com cadeado. Na parte interna, há uma pomba voando, com a sugestão de que acabara de cruzar a porta.



IMAGEM 1: Capa do LP *Canto libre* (Victor Jara, EMI Odeon, 1970).



IMAGEM 2: Contracapa interna do LP *Canto libre* (Victor Jara, EMI Odeon, 1970).

²⁵³ Em nosso trabalho, adotamos a definição de *performance* elaborada pelo historiador Paul Zumthor: “A performance é ação complexa pela qual a mensagem poética é, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias [...] se encontram concretamente confrontados” (apud VALENTE, Heloísa. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003, p. 70). A partir desse conceito que relaciona emissor e receptor, a semioticista Heloísa Valente definiu a *performance mediatizada tecnicamente* como uma modalidade em que ocorre uma defasagem no eixo espaço-tempo, isto é, “o momento da interpretação não coincide, via de regra, com a sua recepção [...] é o caso de todas as mídias sonoras” (Ibid., p. 70-71).

A simbologia carrega a ideia de que dependeria do “povo” abrir as portas, libertando-se de um modo de vida que estaria ultrapassado, em ruínas. Observa-se, desse modo, uma preocupação conceitual na elaboração do material gráfico dos discos, voltada a dar um tratamento artístico às imagens e a articulá-las com os elementos sonoros e textuais que os compõem.

O cuidado com a apresentação do repertório também se expressava na atitude adotada por Jara frente ao público. Eduardo Carrasco relatou sua atuação na *Peña de los Parra*:

Há que imaginar a Víctor em seu pequeno cenário, rodeado de gente, com seu violão em posição de tocar [...] Entre canção e canção contava algumas anedotas divertidas ou falava da circunstância que o havia levado a compor [...] Levava a sério seu trabalho, e gostava de se concentrar nele antes de sair para cantar. Só quando estava em cena, recuperava de novo seu bom humor, e se transformava no ser expansivo e afetivo que no fundo era.²⁵⁴

Podemos inferir que Jara não agia de maneira espontânea, ou melhor, que a espontaneidade que demonstrava no palco era resultado de uma preparação prévia, envolvendo a escolha do repertório, o ensaio exaustivo, a afinação cuidadosa do violão e a utilização de recursos cênicos.

No vídeo produzido no Peru em 1973, é possível perceber alguns elementos fundamentais de sua *performance*. Jara veste um *poncho*, expressando sua identificação com os conjuntos da NCCh (como veremos mais adiante) e com a figura do camponês latino-americano. Antes de interpretar cada canção, faz comentários para introduzi-la, explicando o que motivou a composição. Busca assim direcionar a escuta do público, despertando solidariedade ou revolta em relação aos temas abordados. Sua atitude simpática – modo de falar devagar e pausado, sorriso constante, bom-humor – atua nesse mesmo sentido.

Entre os elementos cênicos empregados, destacam-se suas expressões faciais, que visam reiterar a mensagem contida na canção. Como exemplo, podemos citar a interpretação de “*Ni chicha ni limoná*” – uma composição própria dirigida aos partidários da Democracia Cristã, que são convidados a “sair de cima do muro” no polarizado contexto político chileno, passando a apoiar o governo da UP: “*Arrímese mas pa' ca / aquí donde el sol calienta, / si uste' ya está acostumbrado / a andar dando volteretas / y ningún daño le hará / estar donde las papas queman*”. Interpretada em ritmo de *parabienes* – com andamento rápido e clima festivo –, a música alivia a linguagem ameaçadora presente em passagens como “*venga a remediar su mal / si aquí debajito 'el poncho / no tengo ningún puñal / y si sigue*

²⁵⁴ CARRASCO, op. cit., p. 93, tradução nossa.

hociconeando / le vamos a expropiar / las pistolas y la lengua / y toíto lo demás". Na interpretação registrada no vídeo, Jara lança mão de olhares desafiadores e expressões de reprovação e deboche quando canta: "*Usted no es na' / ni chicha ni limoná / se la pasa manoseando / caramba zamba su dignidad*". Sorri amigavelmente na passagem "*Si queremos más fiestoca / primero hay que trabajar / y tendremos pa' toítos / abrigo, pan y amistad*" e logo em seguida põe-se sério para expressar "*y si usted no está de acuerdo / es cuestión de uste' nomás*". As expressões faciais, bem como o revezamento entre elas, são bem marcadas e indicam que o artista não estava agindo com naturalidade, mas antes valendo-se conscientemente de recursos dramáticos.

Agora que já abordamos alguns aspectos relacionados ao estilo interpretativo de Jara, cabe apresentar as principais características de seu repertório. No que tange à procedência das músicas gravadas nos LPs, observa-se que as composições próprias (individualmente ou em parcerias) respondem por 46 das 93 faixas que os integram. Essa produção permite identificá-lo como um *cantautor*, de acordo com a definição proposta por Alvaro Godoy e Juan Pablo González:

Cantautor é um músico – poeta – compositor que interpreta seus próprios temas. [...] Esta necessidade expressiva distingue as criações dos cantautores, transforma suas canções em um fenômeno muito particular, no qual o caráter de seu criador se impregna em sua própria obra e define seu estilo musical, poético e interpretativo [...] Mais que uma corrente musical ou poética, representam um estilo de ver e viver a vida. É, definitivamente, sua visão do mundo que tentam comunicar esses criadores.²⁵⁵

No caso de Víctor Jara, os recursos utilizados para expressar sua visão de mundo tiveram como fio condutor o universo dos setores populares e as expectativas de transformação social. Em seu primeiro LP (1966), centrado na realidade rural, nos deparamos com a figura da mulher que cozinha ("*La cocinerita*"); do camponês enrolando um cigarro de palha ("*El cigarrito*") ou trabalhando exaustivamente na roça ("*El arado*"); do *carretero* conduzindo sua carroça pelos campos, perguntando-se "*¿cuándo mi vida tendrá / el camino que yo quiero?*". Também estão presentes temas amorosos ("*Paloma quiero contarte*"; "Ojitos verdes") e críticas à Igreja católica ("*Qué saco rogar al cielo*"; "*La luna siempre es muy linda*"). Além das tradicionais *tonadas* e *cuecas*, o disco abarca três canções baseadas no *canto a lo humano*²⁵⁶ e duas em gêneros andinos. O formato voz e violão predomina,

²⁵⁵ GODOY, Alvaro; GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular chilena, 20 años: 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, 1995, p. 116-117, tradução nossa.

²⁵⁶ Cf. nota de rodapé nº 294.

chamando a atenção do ouvinte para a problemática abordada nas letras: a cultura camponesa e seu entorno social.

O universo rural não constituiu, entretanto, a única referência de Jara. A inclusão de repertórios de temática urbana em seus LPs se processou a partir de 1967, com a gravação de “*En algún lugar del puerto*”, ambientada em Valparaíso, e “*Canción de cuna para um niño vago*”, que remete à figura das crianças de rua (*pelusas*) das grandes cidades. Nos discos seguintes, figuram os estudantes universitários (“*Móvil’ Oil Special*”), os guerrilheiros latino-americanos (“*A Cochabamba me voy*”), a juventude comprometida com o projeto socialista (“*El alma llenda de banderas*”; “*B.R.P.*”), a elite santiaguina (“*Las casitas del barrio alto*”) e as prostitutas (“*La carpa de las coligüillas*”), entre outras figuras consideradas representativas da realidade nacional e continental.

A diversificação de paisagens e personagens foi acompanhada pela diversificação temática e estética das canções – o que foi possibilitado pela exploração de diferentes gêneros folclóricos do continente e pelo diálogo com outras manifestações artísticas. Jara gravou gêneros chilenos (*tonadas*, *cuecas*, *cantos a lo humano* e *a lo divino*), andinos (*kaluyo*, *cachimbo*, *huayno*, *bailecito*, *yaraví*), cubanos (*rumba*, *son*, *guajira*), afro-americanos (*joropo*, *festejo*, *panalivio*), argentinos (*milonga*, *zamba*, *vidalita*) e mexicanos (*corrido*). A busca de renovação por meio do folclore pode ser percebida em *Canto por travesura* (1973), em que o artista recupera temas picarescos e humorísticos, pouco explorados pela indústria discográfica.

Por meio de parcerias, Jara utilizou recursos da música erudita (especialmente no LP de 1967, cujas canções foram arranjadas por Sergio Ortega), do *rock* (com a participação do grupo Los Blops no disco *El derecho de vivir en paz*), da música instrumental (auxiliado por Patricio Castillo e Inti-Illimani) e do teatro (como nas faixas de *La población*, compostas juntamente com o dramaturgo Alejandro Sieviking).

O LP *Canto libre* (1970) é representativo da heterogeneidade desse repertório. Iniciado pelo *festejo* afro-peruano “*Inga*”, continua com a “*Canción del árbol del olvido*”, de temática amorosa, seguida por duas canções que abordam o trabalho camponês (“*La pala*” e “*Lamento borincano*”, sendo esta última de origem portorriquenha). Na sequência, o tema instrumental para dois violões “*Ventolera*” e a *tonada* potosina “*El Tinku*”, cantada em língua *quechua*. A temática indígena tem continuidade no outro lado do disco, com “*Angelita Huenumán*”. Depois, o “*Corrido de Pancho Villa*” remete à Revolução Mexicana, ao passo que “*Caminando caminando*” mergulha em uma reflexão subjetiva. “*¿Quién mató a*

Carmencita?” denuncia a influência negativa que seria exercida pelos meios de comunicação de massa sobre a juventude de baixa condição social. Fechando o álbum, “*Canto libre*” aborda o ofício do músico, indicando que a voz deste representaria a “voz do povo” e defendendo uma arte livre para criar. Nesta última faixa, o artista vale-se do improviso para reforçar sua proposta.

Como se pode depreender, a instrumentação usada no disco é bastante variada, incluindo violão, violão de 12 cordas, baixo acústico, *guitarrón*, *charango*, *quena* e diversos instrumentos de percussão (maraca, *güiro*, bongô, *cascabelles*, *kultrún*, *cascahuilla*, *pandereta*, caixa). Jara reivindica, assim, liberdade para dialogar com diferentes influências, renovando-se a partir da “tradição” latino-americana – a qual permanece sendo a referência central e o elemento de legitimidade buscado em sua criação.

2.1.2 *Quilapayún (1967-1973)*

Passemos agora à trajetória do conjunto Quilapayún, formado em 1965 por três jovens músicos amadores interessados pelo folclore latino-americano: Julio Numhauser, Julio Carrasco e Eduardo Carrasco. Tendo como objetivo central a abstrata ideia de fazer “música revolucionária” a partir de um repertório “autenticamente popular”, encontraram dificuldades para transformar seus anseios e suas críticas aos conjuntos *neofolkloricos* em uma proposta musical concreta. Na tentativa de reconstituir o clima no qual o grupo foi criado, Eduardo Carrasco remontou ao imaginário revolucionário característico daquele período, explicitando o envolvimento dos integrantes no movimento estudantil universitário:

Em quase todos os países do continente surgiram movimentos revolucionários que seguiam mais ou menos fielmente o ideário da revolução cubana. [...] No Chile este projeto foi assumido por vários grupos, mas o que alcançou ter maior relevância foi o MIR²⁵⁷, que nasceu nas universidades [...] Nós, que vivíamos intensamente todas essas inquietudes políticas, fomos rapidamente conquistados [...] militávamos na Faculdade de Filosofia da Universidad de Chile [...] ²⁵⁸

Após narrar um ato promovido pelos estudantes daquela faculdade com o intuito de sabotar um evento universitário organizado pelos democrata-cristãos, o autor continua:

²⁵⁷ O Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR) é uma organização política chilena fundada em 1965 no interior da Universidad de Concepción. No período estudado, defendeu a *via armada* para atingir o socialismo no Chile, popularizando o *slogan* “Reforma não, revolução” no período da Reforma Universitária. Em 1968, os integrantes do Quilapayún que eram membros do MIR se desligaram e logo se filiaram à Juventude Comunista. Sobre esse processo, cf. CARRASCO, op. cit., p. 125-127.

²⁵⁸ Ibid., p. 37, tradução nossa.

Nossa vida encontrava nesses enfrentamentos um escape para as incontáveis frustrações que sofriamos e [...] nos serviram para localizar nossos verdadeiros inimigos. Assim nasceu em nós esse espírito romântico que para muitos jovens de nossa geração constituiu a primeira etapa de uma consciência revolucionária. Por isso não há nada de estranho que, quando decidimos formar nosso grupo, uma das ideias matrizes fosse essa de ser artistas de uma causa nobre e justa, que nesse momento nós víamos encarnada nas barbas de Cuba.²⁵⁹

Observa-se que o fator político esteve presente desde o início do grupo, constituindo um de seus principais elementos definidores. Mas se os integrantes tinham clareza quanto à função desejada para sua arte, “ainda nos faltava algo: não sabíamos quase nada de música”²⁶⁰. Recorrendo a discos de repertório folclórico e à ajuda de Ángel Parra, aprenderam a tocar *charango*, *quena* e *bombo* – instrumentos andinos que faziam parte da coleção de Numhauser – e chegaram a montar algumas canções.

Nessa mesma época, incorporaram um quarto integrante: o violonista e estudante de Filosofia Patricio Castillo. Com tal formação, fizeram sua primeira apresentação na *Peña de Valparaíso* e seguiram atuando em *peñas* universitárias. Em princípios de 1966, venceram o *Primer Festival Nacional de Folklore* – voltado a conjuntos não-profissionais – com a canção “*El pueblo*”, de Ángel Parra, cuja letra era um chamado à reforma agrária: “*Al pueblo sólo le falta / la tierra pa' trabajar. / El pueblo la está sembrando / y él tiene que cosechar*”. Naquela ocasião, os artistas utilizaram pela primeira vez o uniforme com o qual se apresentariam ao decorrer de todo o período estudado: camisa, calça e *poncho* – tudo rigorosamente preto. De acordo com Carrasco, a cor “era sombria e elegante, e ademais, não podia atribuir-se a nenhuma região determinada do Chile ou América Latina”, ao passo que o *poncho* projetaria “uma imagem popular sem cair na falsificação dos disfarces folclóricos”²⁶¹ (observe-se aqui a referência à Música Típica).

Após o sucesso no festival, integraram-se à caravana de *Chile Ríe y Canta* e participam do LP homônimo lançado em 1966 (Obra coletiva, Odeon), novamente com “*El pueblo*”, sua primeira gravação. No mesmo ano, conheceram Víctor Jara, que passou a atuar como diretor artístico do conjunto. Introduzindo uma disciplina rigorosa no trabalho deste, Jara contribuiu para a elaboração de um estilo original de interpretação cênica, pautado em três concepções fundamentais:

²⁵⁹ Ibid., p. 44, tradução nossa.

²⁶⁰ Ibid., p. 51, tradução nossa.

²⁶¹ Ibid., p. 58, tradução nossa.

1. o *recital*, articulado como narrativa dramática, seria o formato adequado para a *performance* do conjunto.
2. a interpretação demanda atuação e esta requer um tratamento profissional, cuidando tanto dos aspectos técnico-musicais da execução vocal e instrumental como dos elementos corporais;
3. a encenação tem um caráter integral, que outorga a mesma preocupação com os diferentes códigos e dimensões musicais e cênicas envolvidos nas apresentações (seleção do repertório, arranjos vocais e instrumentais, gestualidade facial e corporal, deslocamento corporal, comunicação verbal com o público, vestimenta, cenografia e iluminação etc).²⁶²

Como resultado,

Nosso trabalho em cena se transformou em algo muito rigoroso e preciso [...] Em tal parte da canção havia que olhar para frente, depois havia que mudar de posição, depois tínhamos que pegar o violão de tal ou qual modo, havia que fechar os olhos e voltar a abri-los em tal palavra [...] Esse trabalho minucioso foi armando espontaneamente um recital, e por isso, a partir daquela época, nosso meio de atuação foi se deslocando paulatinamente, das peñas para o teatro.²⁶³

Nessas apresentações, as vestimentas pretas e a atitude disciplinada propiciavam um ambiente reflexivo, de concentrada e calada atenção dos espectadores, no qual as canções figuravam como “mensagens para escutar”.²⁶⁴ As fotografias incluídas nos discos reforçam o sentido de compromisso e seriedade buscado pelo conjunto, conforme podemos perceber na contracapa interna de *Basta* (1969), em que os integrantes aparecem dispostos em pé um ao lado do outro, com expressões faciais sóbrias, sendo que os *ponchos* escuros que vestem ocupam a maior parte da fotografia em preto e branco.



IMAGEM 3: Contracapa interna do LP *Basta* (Quilapayún, Jota Jota, 1969).

²⁶² ACEVEDO et. al., op. cit., p. 40.

²⁶³ CARRASCO, op. cit., p. 84, tradução nossa.

²⁶⁴ ACEVEDO et. al., op. cit., p. 41.

Assim, Jara valeu-se de sua formação teatral para auxiliar na definição do estilo do Quilapayún. Em contrapartida, este fez várias participações em seus discos, contribuindo para a diversificação do repertório. Como expressão dessa parceria, lançaram em conjunto o LP *Canciones Folklóricas de América* em 1968. Integrando o estilo individual de Jara com os diversos recursos vocais e instrumentais possibilitados pelo quarteto, o álbum mescla canções próprias com temas tradicionais de diversas procedências e composições de outros músicos contemporâneos, proporcionando diferentes sonoridades ao decorrer das faixas – que incluem gêneros andinos, temas instrumentais, canções de origem espanhola e uma canção cantada em hebraico.²⁶⁵

Jara dirigiu o Quilapayún até 1969, ano em que se apresentaram juntos no *I Festival de la Nueva Canción Chilena*. Após seu afastamento, Eduardo Carrasco assumiu a liderança. Entre 1966 e 1973, diversos músicos passaram pelo conjunto: durante a gravação do primeiro LP, em 1966, Castillo foi substituído por Carlos Quezada (estudante de Desenho na UCh); no ano seguinte, Numhauser se retirou e Willy Oddó (estudante de Engenharia na UTE) foi incorporado; em 1968, Julio Carrasco se desligou, dando lugar a Hernán Gómez e Rodolfo Parada (estudantes de Engenharia na UTE); em 1971, integrou-se Rubén Escudero (engenheiro formado pela PUC) e no ano seguinte, Hugo Lagos (estudante de Música). Assim, o Quilapayún foi um trio em 1966, um quarteto entre 1967 e 1970, um quinteto em 1971 e um sexteto entre 1972 e 1973.

Em meio a tais mudanças, o grupo realizou algumas turnês internacionais, sendo que em 1970 seus integrantes foram nomeados Embaixadores Culturais do Governo Popular. Passaram pelos seguintes países: URSS, Espanha, Itália e França²⁶⁶ em 1968; Uruguai no mesmo ano (acompanhados por Víctor Jara); Argentina em 1970; diversos países europeus (junto a Isabel Parra²⁶⁷) e Cuba, no mesmo ano; e novamente Europa em 1973, onde se encontravam quando foram surpreendidos pelo golpe militar. Os músicos ficaram exilados na França até fins dos anos 1980, participando da resistência internacional à ditadura de Pinochet.

²⁶⁵ Para uma análise do disco, cf. SCHMIEDECKE, Natália. "*Canciones folklóricas de América* e a proposta de renovação da música popular empreendida pela Nova Canção Chilena". Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH, São Paulo, 2011, p. 1-12. Disponível em:

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308175652_ARQUIVO_Artigo-NataliaAyoSchmiedecke.pdf

²⁶⁶ Em sua passagem pela França, o conjunto gravou um LP com o poeta chileno Juan Capra, que ali residia. Evitando fazer referência direta ao Quilapayún – que havia assinado um contrato de exclusividade com a Odeon –, o disco *Folklore de Chile* (Barclay, 1968) foi assinado por “Juan Capra y Los Chilenos”.

²⁶⁷ Nessa turnê, Quilapayún e Isabel Parra gravaram canções que seriam reunidas no LP *Lieder aus Chile*, produzido na República Democrática Alemã pelo selo Amiga em 1972.

No período considerado no presente trabalho, o Quilapayún gravou os seguintes discos no Chile²⁶⁸:

Selo discográfico	Tipo	Título	Ano
Odeon	single	<i>La paloma / La perdida</i>	1966
	LP	<i>Quilapayún</i>	1967
	single	<i>El borrachito / El forastero</i>	1967
	LP	<i>Canciones Folklóricas de América</i> (com Víctor Jara)	1968
	LP	<i>Quilapayún 3</i>	1968
	single	<i>Manuel Ascencio Padilla / Dicen que mi patria es</i>	1969
	LP	<i>Quilapayún 4</i>	1970
	single	<i>El canto de la cuculí / Plegaria a un labrador</i>	1971
	single	<i>Tío Caimán/Amanda-Ortiga</i>	1972
	LP	<i>Quilapayún 5</i>	1972
Jota Jota / DICAP	LP	<i>X Viet-nam</i>	1968
	LP	<i>Basta</i>	1969
	LP	<i>Santa María de Iquique</i>	1970
	LP	<i>Vivir como él</i>	1971
	single	<i>El enano maldito acota / Atoca otidlam onane le</i>	1971
	single	<i>Marcha de la producción*</i>	1971
	single	<i>La batea / Soy del pueblo</i>	1971
	single	<i>Venceremos**</i>	1971
	single	<i>Vox populi***</i>	1971
	single	<i>Ramona****</i>	1971
	single	<i>La internacional / Segunda Declaración de La Habana</i>	1971
	single	<i>A comer merluza / Hablo contigo hermano</i>	1972
	single	<i>Himno de la JJCC / La internacional</i>	1972
	single	<i>Las ollitas / Vox populi</i>	1972
	single	<i>No se para la cuestión / El banderón</i>	1972
	EP ²⁶⁹	<i>¿Onofre? Sí, Frei / No volveremos atrás*****</i>	1972
	LP	<i>La Fragua</i>	1973

²⁶⁸ Não consideramos na tabela os LPs coletivos dos quais o conjunto participou nem os discos gravados ou reeditados no exterior. No que se refere aos *singles*, assinalamos com asteriscos aqueles que foram divididos com outros artistas e nomeamos apenas as faixas interpretadas pelo Quilapayún. As outras faixas integrantes desses discos são: * Lado B: “*La producción*”, interpretada pelo duo Amerindios. / ** Lado B: “*Venceremos*”, interpretada pela Orquesta Sinfónica Popular. / *** Lado B: “*La Tribuna*”, interpretada pelo conjunto cubano Manguaré. / **** Lado B: “*Por Chile*”, interpretada pelo conjunto Combo Xingú. / ***** Lado A: “*Fiesta del domingo*” e “*A la mujer*”, interpretadas pelo conjunto Inti-Illimani. Os dados apresentados resultam do cruzamento das informações contidas no site oficial do conjunto (www.quilapayun.com) e no catálogo da gravadora DICAP, disponível em <http://www.nuevacancion.net/dicap/>.

²⁶⁹ EP é a abreviação de *Extended Play*, termo utilizado para fazer referência aos discos de vinil de 45 RPM que incluíam duas faixas musicais por lado – diferentemente do *single*, que comportava apenas uma por lado.

Se “A Nova Canção Chilena é, em muitos de seus aspectos, um movimento que atua por oposição”²⁷⁰, observa-se que a identidade do Quilapayún esteve fortemente pautada na intenção de se contrapor ao formalismo característico dos conjuntos *neofolklóricos*. Para tanto, a substituição do *smoking* pelo *poncho* esteve acompanhada da prática de não impor um modelo de arranjo similar a todo seu repertório, preferindo mudar constantemente de formato para melhor dar conta das demandas expressivas particulares de cada canção.²⁷¹ Nas palavras de Eduardo Carrasco:

Enquanto os grupos anteriores trabalhavam com uma concepção bastante esquemática, na qual sempre havia uma primeira voz que cantava a melodia enquanto o resto se limitava a fazer acompanhamentos harmônicos e, muito raramente, contrapontísticos, o Quilapayún praticamente começou a mudar de som segundo cada canção.²⁷²

Assim, encontramos em seu repertório canções interpretadas por uma só voz e violão; outras em duo ou coros de várias vozes (à *capella* ou com acompanhamento musical); além de temas instrumentais. Essa proposta permitiu o desenvolvimento de uma grande versatilidade vocal e instrumental entre os integrantes do conjunto.²⁷³ Como decorrência, “serão, então, vários *quilapayúns* os que se armem e desarmem em cada gravação e apresentação do grupo”²⁷⁴.

Mas a diversificação do repertório não esteve limitada ao plano formal. Observa-se nos discos do conjunto o diálogo com vários gêneros musicais latino-americanos – que, se num primeiro momento (LP de 1967), esteve focado em estilos andinos, foi se ampliando progressivamente, abarcando gêneros chilenos (*cueca, tonada, sirilla*), argentinos (*milonga, zamba, vidala, baguala, tango*), venezuelanos (*joropo, polo*), mexicanos (*corrido*) e caribenhos (*son, guajira*).

Cruzando práticas, gêneros e instrumentos folclóricos de distintas procedências – tal como procediam Violeta Parra e Víctor Jara –, o Quilapayún buscou explorar diferentes sonoridades a partir da proposta de renovação da tradição. Seus arranjos apontam para um distanciamento em relação ao repertório folclórico que lhes serviu de inspiração, na medida em que utilizam diversos recursos expressivos visando integrar letra e música, valendo-se principalmente do trabalho vocal. Tal procedimento pode ser notado em sua versão da canção

²⁷⁰ GODOY; GONZÁLEZ, p. 81, tradução nossa.

²⁷¹ SANTANDER, op. cit., p. 38; GONZÁLEZ et. al., p. 419.

²⁷² SANTANDER, op. cit., p. 38, tradução nossa.

²⁷³ Ibid., p. 38.

²⁷⁴ GONZÁLEZ et. al., p. 419, tradução nossa.

folclórica argentina “*Tan alta que está la luna*”, gravada no LP *Quilapayún 5* (1972). Centrada na temática amorosa, a canção está dividida em duas partes: em A, o eu-lírico lamenta pela perda da amante (“*Qué triste se queda un hombre, ay sí, / cuando una mujer lo engaña, ay no / [...] como querís que yo pierda, ay sí, / un corazón tan querido, ay no / [...] Solo me estoy en mi rancho, ay sí, / solito con mi dolor, ay no*”); em B, ele se despede dela (“*Serás libre, palomita, como soy yo. / Vamos, vida, yo ya me voy; / con mi cajita de cuero te digo adiós*”). A fim de propiciar variações sonoras, diferentes formações vocais são empregadas durante a música – que conta apenas com acompanhamento instrumental do *bombo* –, alternando passagens a solo com duos e coros, sendo que os últimos atuam ora na harmonia, ora na melodia. Também se observam variações dinâmicas, especialmente nos versos “*Vamos, vida, yo ya me voy*”, acentuando a carga dramática da despedida.

No que se refere às letras das canções gravadas pelo Quilapayún, predominam temas políticos, históricos e sociais – característica observável a partir de seu segundo álbum, *X Viet-nam*, “o primeiro LP propriamente revolucionário editado no Chile”²⁷⁵. Inaugurando, como já vimos, o catálogo da gravadora patrocinada pelo Partido Comunista, o disco tem como eixo central a denúncia do “imperialismo” norte-americano. O tom combativo presente nas letras das canções é reforçado pela interpretação vocal do conjunto e pela simplicidade dos acompanhamentos instrumentais, contribuindo para destacar a mensagem revolucionária. A canção que abre o disco, composta por Jaime Gómez Rogers e Eduardo Carrasco, é representativa nesse sentido. Interpretada de maneira dramática, com alternância entre solista e coro, e contando com acompanhamento de violão e *bombo*, “*Por Vietnam*” aborda o confronto entre vietnamitas e norte-americanos, posicionando-se ao lado dos primeiros:

Yankee, yankee, yankee, / cuidado, cuidado. / Las águilas negras se alimentan / de los despojos de las batallas. / Águila negra ya caerás, / águila negra ya caerás. / Las águilas negras vienen volando / con sus cañones por sobre el mar. / [...] / Las águilas negras / rompen sus garras / contra el heroico pueblo en Vietnam. / [...] / Yankee, yankee, yankee, / cuidado, cuidado, / águila negra, ya caerás / el guerrillero te vencerá.

Os LPs seguintes mantêm, em maior ou menor grau, o tom militante que, com o tempo, se torna a marca principal do conjunto. Mas seu repertório não se reduz a canções de conteúdo político explícito: figuram também músicas instrumentais, temas amorosos e referências a diferentes tradições culturais. Quanto à autoria, predominam faixas compostas por outros músicos ligados às diferentes expressões nacionais da Nova Canção (somando

²⁷⁵ GONZÁLEZ et. al., p. 422, tradução nossa.

mais de 60). Há também uma quantidade significativa de músicas tradicionais identificadas ao folclore latino-americano ou europeu (em menor escala) e de composições próprias – sendo a maioria de Eduardo Carrasco, individualmente ou em parcerias, além de alguns temas instrumentais de Patricio Castillo e de canções compostas coletivamente pelos integrantes do conjunto.

Conforme procuramos apontar, o delineamento de um estilo bem definido por parte do Quilapayún não implicou na repetição de uma mesma fórmula em seus discos. Na busca por renovação, os integrantes chegaram a cursar disciplinas de composição e violão clássico na Escola Musical Vespertina da Universidad de Chile²⁷⁶, entrando em contato com técnicas identificadas à tradição erudita. A partir daí, estabeleceram parcerias com músicos de conservatório, dando origem a um gênero musical de caráter híbrido: a cantata popular, da qual voltaremos a tratar no item 2.2.

De acordo com Eduardo Carrasco,

Quando, em fins do ano anterior [1969], terminamos o disco “Basta”, nos demos conta pela primeira vez da existência de um dos fantasmas mais perigosos na carreira de um artista: o espectro da repetição. Havíamos feito todo um caminho na canção popular, mas com meios musicais muito precários. [...] Em alguma medida, a ideia de fazer obras que fossem algo mais que uma mera coleção de canções flutuava no ambiente. [...] O que nós podíamos fazer para ir adiante com algo novo?²⁷⁷

O autor aponta que foi justamente quando discutiam com Sergio Ortega uma futura parceria que “apareceu Luis Advis com sua Cantata”, propondo que o conjunto interpretasse sua mais nova composição, *Santa María de Iquique*. Com o sucesso dessa primeira experiência, o Quilapayún teria sua história marcada por cantatas populares – sendo que três delas foram gravadas em disco no período estudado: *Santa María de Iquique* (1970), *Vivir*

²⁷⁶ A Escola Musical Vespertina da Universidad de Chile (1966-1973), voltada a jovens e adultos sem educação musical formal prévia, constituiu um ponto de encontro entre músicos eruditos e populares. Compositores como Luis Advis, Celso Garrido-Lecca, Sergio Ortega e Cirilo Vila ofereciam uma grande quantidade de cursos relacionados à composição musical – como harmonia, contraponto, orquestração e instrumentação. “Desse modo, o que no conservatório poderia requerer vários anos de estudo, na Escola Musical Vespertina era ensinado em pouco tempo [...] Com essa experiência se foi criando uma rede de interesses comuns, pois aos poucos os compositores eruditos também aprenderam dos músicos populares [...]” (GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena en la década de 1960”. *Aisthesis*. Santiago, n. 38, 2005, p. 202, tradução nossa. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358210>)

²⁷⁷ CARRASCO, op. cit., p. 153, tradução nossa.

como *él* (1971) e *La Fragua* (1973). Antes de aprofundarmos esse tema, incursionaremos na última trajetória que nos propusemos a apresentar: a do conjunto Inti-Illimani.²⁷⁸

2.1.3 Inti-Illimani (1969-1973)

Formado no interior da *Peña de la UTE* em 1967, o grupo teve como antecedente um duo formado por Jorge Coulón (estudante de Engenharia Elétrica) e Max Berrú (estudante de Engenharia Mecânica) em 1965. Com a incorporação de mais dois integrantes – entre eles Willy Oddó, que depois ingressaria no Quilapayún –, o quarteto passou a se chamar Los Nubarrones. Em maio de 1967, já desfeito este grupo, Coulón e Berrú se uniram a dois outros estudantes da UTE, Pedro Yáñez e Horacio Durán, fundando o “conjunto sem nome” que em breve seria batizado como Inti-Illimani por sugestão do violonista Eulogio Dávalos. Em outubro do mesmo ano, o estudante secundário Horacio Salinas – que, aos dezesseis anos, conciliava a escola com estudos no Conservatório e atuações junto à orquestra do Balé Folclórico Pucará²⁷⁹ – se integrou ao conjunto, que viria a dirigir nos anos seguintes.

Esse quinteto tinha como influências principais a música popular latino-americana (especialmente de origem argentina, andina, mexicana e chilena) e a música erudita de tradição europeia, com a qual Coulón e Salinas tinham contato desde crianças, estimulados por suas respectivas famílias.

Em inícios de 1968, o Inti-Illimani fez sua primeira viagem internacional, conforme relata Jorge Coulón:

Escolhemos a Argentina pela grande influência que sua música teve em todos nós. O Loro [Horacio Salinas] [...] havia aprendido quase tudo o que sabia dos discos de Eduardo Falú, por exemplo. A turnê não teve muito a ver com nossos interesses geográfico-musicais, já que não fomos nem a Salta nem a Jujuy e terminamos por ir aonde conhecíamos gente: Mendoza, Buenos Aires e San Martín de los Andes.²⁸⁰

²⁷⁸ As informações apresentadas nas próximas duas páginas resultam do cruzamento de três fontes *on-line*: *website* oficial do conjunto Inti-Illimani® (<http://inti-illimani.cl/historia/1966-1977/>); enciclopédia musical MusicaPopular.cl, verbete “Inti-Illimani” (<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=18>); e versão digital do livro de entrevistas *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los sesenta* (CIFUENTE SEVES, op. cit.).

²⁷⁹ Grupo artístico ligado à projeção folclórica, criado em 1964 e dirigido pelo folclorista Ricardo Palma, tendo como objetivo “levar à cena um folclore com conteúdo, em que se fizesse presente a realidade nacional lado a lado com as danças tradicionais”. (CIFUENTES, María José. *Historia social de la danza en Chile*. Santiago: LOM, 2007, p. 122, tradução nossa)

²⁸⁰ Entrevista a CIFUENTES SEVES, op. cit., s.n.p., tradução nossa.

Embora não tenham conseguido realizar pesquisas de campo na região andina do noroeste argentino, os músicos puderam adquirir novos discos e instrumentos, além de se apresentarem em *peñas* folclóricas. Na volta ao Chile, Pedro Yáñez se retirou do conjunto, sendo substituído por Ernesto Pérez de Arce, estudante da UTE e músico de formação jazzística. Em seguida, um novo membro foi incorporado: Homero Altamirano. Com essa formação, o conjunto realizou suas primeiras gravações para o disco coletivo *Voz para el Camino* (Hit Parade, 1968), ligado ao programa de TV homônimo que era exibido no canal da Universidad de Chile, sob direção de Iván Faba. O disco inclui duas músicas interpretadas pelo Inti-Illimani: “*Juanito Laguna remonta un barrilete*” (Hamlet Lima Quintana/René Cosentino), que havia sido gravada por Mercedes Sosa no ano anterior, e o tema instrumental “*Huajra*”, de Atahualpa Yupanqui.

Em seguida, o grupo participou com “*Zamba de los humildes*” (Armando Tejada Gómez/Oscar Matus) e “*Cueca de la CUT*” (Héctor Pávez) no LP *X la CUT*, editado pelo recém-criado selo Jota Jota em apoio à Central Única de Trabalhadores do Chile. O contato mantido pelos integrantes do Inti-Illimani com as organizações de esquerda – em especial, o PCCh – teve como canal fundamental o movimento estudantil universitário, conforme destacou Horacio Durán:

[...] na UTE, e em especial nos cursos de engenharia, a Juventude Comunista era o grupo mais ativo e com grande influência entre os estudantes, sobretudo graças ao prestígio incrível de dirigentes tais como Alejandro Yáñez, que foi eleito quatro vezes presidente da FEUT e que logo chegou a ser vice-presidente da União Internacional de Estudantes. Entre os anos 1968 e 1969, todos ingressamos, um por um, à Jota.²⁸¹

Em fevereiro de 1969, o conjunto viajou à Bolívia, onde seus integrantes puderam escutar ao vivo uma banda de *zampoñas* e adquirir instrumentos andinos de boa qualidade. Também gravaram ali seu primeiro LP, intitulado *Si somos americanos*, pelo selo Impacto de La Paz. O disco mescla *cuecas* e *tonadas* chilenas com uma variedade de ritmos andinos, além de *zambas* argentinos, predominando a formação coro, violão, *charango*, *quena* e *bombo*.

Entre 1969 e 1973, o elenco do grupo sofreu outras mudanças: Homero Altamirano (1969) e José Pérez de Arce (1972) se retiraram; Jorge Coulón foi temporariamente substituído por seu irmão Marcelo (1970); José Seves (1971) e José Miguel Camus (1972)

²⁸¹ Entrevista a CIFUENTES SEVES, op. cit., s.n.p., tradução nossa. Cabe indicar que alguns integrantes do conjunto haviam ingressado na *Jota* antes de 1968, como é o caso de Jorge Coulón.

foram incorporados. Paralelamente, os músicos realizaram novas turnês internacionais, passando por Peru e Bolívia em 1970; Equador e Colômbia em 1971; Cuba, México, Costa Rica, Venezuela, Colômbia e Equador em 1972; Europa e Vietnã do Norte em 1973. Assim como Jara e Quilapayún, foram encarregados de atuar como Embaixadores Culturais do governo da UP. No dia do golpe civil-militar, encontravam-se na Itália, onde permaneceriam durante todo o período do exílio, atuando ao lado de outros artistas no movimento pela redemocratização do Chile.

O quadro seguinte apresenta a discografia produzida pelo conjunto na fase anterior ao golpe²⁸²:

Selo discográfico	Tipo	Título	Ano
Impacto	LP	<i>Si somos americanos</i>	1969
Hit Parade	LP	<i>A la Revolución Mexicana*</i>	1969
Jota Jota / DICAP	LP	<i>Inti-Illimani</i>	1969
	LP	<i>Canto al programa</i>	1970
	LP	<i>Autores chilenos</i>	1971
	single	<i>Charagua / El aparecido</i>	1971
	LP	<i>Canto para una semilla</i>	1972
	single	<i>Tatati / Lo que más quiero</i>	1972
	EP	<i>Fiesta del domingo / A la mujer**</i>	1972
Odeon	LP	<i>Inti-Illimani</i>	1970
	single	<i>Nuestro México, febrero 23 / Dolencias</i>	1972
	single	<i>Quebrada de Humahuaca / Taita Salasaca</i>	1972
	LP	<i>Canto de pueblos andinos vol. 1</i>	1973

Reconhecendo a influência exercida pelo Quilapayún – “que impressionava por sua presença cênica e pela força de suas canções com alto conteúdo político” – na formação e desenvolvimento do Inti-Illimani, Jorge Coulón destacou que “Nós, apesar de admirá-los, não seguimos seus passos”²⁸³. De fato, se compararmos o repertório dos dois conjuntos, perceberemos diferenças significativas, conforme sintetizou o musicólogo Alfonso Padilla:

²⁸² Não consideramos na tabela os LPs coletivos dos quais o conjunto participou nem os discos reeditados no exterior. Embora tenha sido produzido na Bolívia, optamos por incluir *Si somos americanos* na lista, tendo em vista que foi gravado exclusivamente pelo conjunto. Na tabela, os asteriscos indicam discos gravados juntamente com outros artistas. Nesses casos, nomeamos apenas o repertório interpretado pelo Inti-Illimani. Os dados complementares são: * o lado A foi gravado por Rolando Alarcón e intitula-se *A la Resistencia Española*. / ** as faixas que integram o lado B são “¿Onofre? Sí, Freí” e “No volveremos atrás”, interpretadas pelo Quilapayún.

²⁸³ Entrevista a CIFUENTES SEVES, op. cit., s.n.p., tradução nossa.

A linha artístico-estética do Inti escolhida já em seus primeiros trabalhos será diferente da adotada pelo Quilapayún. Se este canta abertamente canções políticas (não somente, mas em boa dose), Inti se inclina mais pelo folclore ou aquelas de conteúdo social tratadas obliquamente. Se Quila é forte no vocal, o Inti põe mais atenção no instrumental; o Quila trabalha mais a polifonia vocal e a busca da dissonância harmônica, o Inti se inclina mais pela simplicidade do uníssono ou a harmonia a duas vozes; Quilapayún é forte e vigoroso, Inti é fino e delicado.²⁸⁴

Assim, as diferenças se processariam em dois âmbitos principais: temática das canções e interpretação vocal e instrumental. No que tange ao primeiro ponto, chama atenção a quantidade de temas amorosos gravados nos discos do Inti-Illimani, totalizando mais de 20 faixas. Também são recorrentes músicas instrumentais – incluindo duas composições de Horacio Salinas, “*Inti-Illimani*” e “*Alturas*” – e canções sobre tradições culturais latino-americanas, predominando o cenário rural, associado às figuras do camponês e do indígena.

Como vimos no capítulo 1, o mote central da proposta musical do Inti-Illimani era o ideal de unidade latino-americana, expresso principalmente na diversidade de gêneros andinos presentes em seu repertório (em especial, nos LPs *Inti-Illimani*, de 1970, e *Canto de pueblos andinos vol. 1*, de 1973), dentre os quais se encontram: *carnavalito*, *cachullapi*, *bailecito*, *taquirari*, *yaraví*, *sikuriada*, *sanjuanito*, *albazo*, *huayno* e *vidala*. Além do folclore andino, o conjunto gravou gêneros tradicionais chilenos (*tonada*, *cueca*, *sirilla*, *rin*, *cachimbo*) argentinos (*zambas*), bolivianos (*saya*, *morenada*), venezuelanos (*joropo*), mexicanos (*corrido*, *petenera*) e caribenhos (*son-guajira*). Dessa forma, predominam em seus discos músicas que buscam se filiar explicitamente ao folclore latino-americano, dentre as quais parte pertence ao repertório tradicional e parte foi composta por músicos então conhecidos no âmbito da difusão folclórica.

Incursionando pelo caminho aberto pelos solistas da NCCh e, especialmente, pelo Quilapayún, o Inti-Illimani contribuiu para a incorporação de novos gêneros e instrumentos à produção discográfica nacional, o que foi possibilitado principalmente por suas viagens pelo continente. Além das já referidas *zampoñas* adquiridas na Bolívia, o grupo trouxe o *tiple* da Colômbia em 1971, que foi prontamente incorporado por Jara à sua composição “*Charagua*”. As parcerias entre o cantor e os integrantes conjunto foram freqüentes, destacando-se a participação dos últimos nos LPs lançados pelo primeiro a partir de 1970 e a assessoria cênica que este lhes prestou.

²⁸⁴ PADILLA, Alfonso. “Inti-Illimani o el cosmopolitismo en la Nueva Canción”. *Literatura chilena, creación y crítica*. Madri; Los Angeles, n. 33/34, jul./dez. 1985, p. 48, tradução nossa.

De acordo com Juan Pablo González, o Inti-Illimani costumava se apresentar disposto em forma de meio-círculo, afim de que seus integrantes pudessem se escutar e ter acesso aos poucos microfones disponíveis em ambientes como as *peñas* universitárias. Percebendo que esse formato deixava de ser adequado para as apresentações em cenários maiores, recorreram a Jara, que implementou uma flexibilização na disposição cênica dos músicos. Assim, o posicionamento destes passou a variar de acordo com o espaço disponível, sendo o formato linear privilegiado para o ambiente teatral. Além disso, suas atuações passaram a ser mais planejadas, ordenando as canções segundo critérios dramáticos e intercalando comentários em momentos precisos.²⁸⁵

Ainda de acordo com o autor, dois fatores caracterizariam a atitude cênica do conjunto após as intervenções de Jara: a seriedade e a igualdade. Aproximando-se do Quilapayún no primeiro aspecto – na medida em que apareciam em cena imóveis, grudados aos microfones, com o corpo oculto sob *ponchos* amaranthos (cor identificada à *Jota*) e mantendo uma cuidadosa relação com os instrumentos –, o Inti-Illimani expressou sua originalidade na atitude igualitária mantida entre os integrantes.²⁸⁶ Esta esteve presente não somente no posicionamento em bloco dos músicos uniformizados sobre o cenário, mas também nos arranjos das canções, em que “imperava o canto grupal de vozes naturais e homogêneas, privilegiando o uníssono”, de maneira que “o ouvinte não é incentivado a identificar vozes individuais”²⁸⁷. É o que ocorre, por exemplo, em “*Juanito Laguna remonta un barrilete*” ou “*Vasija de barro*”, ambas integrantes do LP *Inti-Illimani* (1969).

Em relação aos arranjos instrumentais, observa-se que, diferentemente do que ocorre no repertório de Víctor Jara – em que voz e violão estão em primeiro plano – ou do Quilapayún – em que os instrumentos são utilizados como acompanhamentos simples das vozes, que aparecem destacadas –, o colorido das músicas do Inti-Illimani é dado pelo uso de diferentes instrumentos, de modo que “cada som ‘vive uma vida diferenciada’ [...] cultivando sempre a riqueza e variedade timbrística e o detalhado uso das mudanças de tempo e intensidade sonora”²⁸⁸. Na interpretação da composição de Salinas “*Inti-Illimani*” (*Inti-Illimani*, 1969), para citar um exemplo, nota-se a alternância constante entre violão, *charango* e *quena* na melodia. Além disso, os instrumentos entram e saem ao decorrer da música, ocasionando mudanças de intensidade sonora.

²⁸⁵ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 429.

²⁸⁶ GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Evocación, modernización y reivindicación...”, p. 32-36.

²⁸⁷ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 429, tradução nossa.

²⁸⁸ Ibid., p. 429, tradução nossa.

Mas a importância atribuída aos diferentes timbres não se processou apenas em temas instrumentais, podendo ser observada em canções como “*La Petenera*” (*Inti-Illimani*, 1970), pertencente ao cancionero mexicano. Nesta, o destaque é dado à interpretação vocal (com passagens a solo e outras em coro) e ao acompanhamento do violão e do violino, os quais prevalecem nas partes instrumentais e introduzem contrapontos (violino) e variações rítmicas (violão) nas partes cantadas.

Assim como no caso do Quilapayún, a incorporação de diferentes recursos estéticos na produção do Inti-Illimani – cujos integrantes também freqüentaram a Escola Musical Vespertina – foi potencializada pelo diálogo com músicos eruditos. De acordo com Horacio Salinas, “[Luis] Advis nos introduziu no 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 e a técnica musical do conservatório”²⁸⁹. Se nos quatro primeiros LPs produzidos pelo conjunto predominavam repertórios folclóricos, a partir de 1970 a influência exercida por Advis resultaria em dois álbuns conceituais – *Canto al programa* (1970) e *Canto para una semilla* (1972) – e no disco *Autores chilenos* (1971), que abordaremos mais adiante.

Tendo como referência essa breve exposição das trajetórias e dos estilos de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani, analisaremos na sequência o lugar ocupado pela política em seus LPs. Buscaremos relativizar a ideia corrente na bibliografia segundo a qual a vitória eleitoral de Salvador Allende demarcaria uma mudança de atitude no movimento da NCCh, no sentido de deixar de lado os valores estéticos em favor de “uma estratégia de certa trivialização da música com o propósito de chegar a um público mais amplo”²⁹⁰.

2.2 Canção de barricada?

2.2.1 As diferentes formas assumidas pelo compromisso

Como já exposto, os artistas em questão compartilharam determinado ideário político e militaram nos mesmos circuitos – participando do movimento pela Reforma Universitária, filiando-se à Juventude Comunista, engajando-se nas campanhas eleitorais da UP, incorporando-se à Secretaria de Extensão e Comunicações da UTE e sendo designados

²⁸⁹ Entrevista a CIFUENTES SEVES, op. cit., s.n.p., tradução nossa.

²⁹⁰ ROLLE, “La ‘Nueva Canción Chilena’...”, p. 9, tradução nossa.

Embaixadores Culturais durante o governo de Allende. Mas o compromisso com o projeto revolucionário assumiu diferentes formas em suas respectivas produções musicais: enquanto o Quilapayún exaltou o fator político valendo-se da linguagem combativa direta, Víctor Jara acentuou a dimensão social dos temas abordados e o Inti-Illimani valorizou, sobretudo, o fator cultural associado ao folclore.

Baseando-se na concepção de um “povo” inventivo e criador, Jara recorria com frequência em suas canções à imagem de determinados personagens para abordar e articular três temas principais: mundo do trabalho, tradições culturais e crítica social. Adotando essa perspectiva, “*El arado*” (Víctor Jara, 1966) traz à tona a figura do camponês. Valendo-se da narrativa em primeira pessoa, o eu-lírico descreve determinadas cenas, a fim de inserir o personagem em seu meio, denunciando as condições de vida a que estaria submetido: “*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*”. Essa mesma temática é abordada em “*La pala*” (Canto Libre, 1970), também em primeira pessoa. A canção indica que desde criança o camponês seria direcionado para o trabalho exaustivo na terra – do qual não conseguiria mais se livrar e cujos frutos não lhe pertenceriam:

Me entregaron una pala / que la ciudara pa' mí / que nunca la abandonara / pa' que la tierra regara. / Despacito, despacito. / Y cuando más mocetón / me entregaron un ara'o / que lo empujara con fuerza / pa' que gritara la tierra / Despacito, despacito. / Lléalos por los caminos / como llevas tu destino, / el trabajo hay que cuidar, / ellos te darán el pan. / Lléalos por los caminos. / Enyuga'o por los años / mi cuero ya no da más / todo lo trabajao / toíto me lo han quitao. / Despacito, despacito.

A crítica às relações de trabalho predominantes no meio rural esteve associada à reivindicação da reforma agrária, conforme explicita a canção “*A desalambrar*”, composta por Daniel Viglietti e gravada por Jara em 1969: “*Yo pregunto si en la tierra / nunca habrá pensado usted / que si las manos son nuestras / es nuestro lo que nos den. / ¡A desalambrar, a desalambrar! / que la tierra es nuestra, / tuya y de aquel, / de Pedro, María, de Juan y José*”.

Em outras ocasiões, Jara abordou o trabalho enquanto criação – daí a recorrência da imagem das mãos, presente na capa de *Pongo en tus manos abiertas...* e na letra de canções como “*El lazo*” (Víctor Jara, 1967) e “*Angelita Huenumán*” (Canto libre, 1970).²⁹¹ Como

²⁹¹ Para mais exemplos e reflexões sobre a presença da imagem das mãos na obra de Víctor Jara, cf. TURNER, Joan. “Las manos de Víctor Jara”. *Araucaria de Chile*. Madri, n. 2, 1978, p. 176-180; e SIMÕES, op. cit., p. 113-115.

destaca a historiadora Sílvia Simões, a fotografia das mãos calejadas e sujas de terra estampada no LP de 1969 sugere um pedido de reconhecimento pelo trabalho duro no campo, além da doação para uma causa comum.²⁹²



IMAGEM 4: Capa do LP *Pongo en tus manos abiertas...* (Víctor Jara, Jota Jota, 1969).

Dando continuidade à descrição humana e social do camponês a partir de seus objetos de trabalho (como vimos em “*El arado*” e “*La pala*”), “*El lazo*” tematiza o meio rural a partir da figura do velho trançador ou confeccionador de laços, desta vez em terceira pessoa:

Cuando el sol se inclinaba, / lo encontré, / en un rancho sombrío, / de Lonquén, / [...] / Sus manos siendo tan viejas / eran fuertes pa' trenzar, / eran rudas y eran tiernas / con el cuero 'el animal. / El lazo como serpiente / se enroscaba en el nogal / y en cada lazo la huella / de su vida y de su pan. / [...] / Las sombras vienen laceando / la última luz del día, / el viejo trenza unos versos / pa' maniatar la alegría. / Su vida deja en los lazos / aferrados al nogal, / después llegará la muerte / y también lo laceará.

Aqui as metáforas relacionam os movimentos do trabalho de trançar aos movimentos da vida do trançador, alternando crítica social e elogio à habilidade manual. Este último aspecto aparece explícito em “*Angelita Huenumán*”: “*Sus manos bailan en la hebra / como alitas de chincol / es un milagro como teje / hasta el aroma de la flor*”. Constituindo uma homenagem a uma amiga tecelã de origem *mapuche*, a canção possui características próprias dessa tradição musical: os dois violões acompanhantes introduzem traços de sua rítmica, que soma a sonoridade de chocalhos e a repetitividade à melodia tetrafônica do canto.²⁹³ A

²⁹² SIMÕES, op. cit., p. 113.

²⁹³ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 406-407.

ambientação é completada pela descrição do cenário de Pocuno, região da Araucanía onde vivia a personagem, destacando o elemento indígena:

En el valle de Pocuno / donde rebota el viento del mar / donde la lluvia cría los musgos / vive Angelita Huenumán. / Entre el mañío y los hualles / el avellano y el pitrán / entre el aroma de las chilcas / vive Angelita Huenumán. / Cuidada por cinco perros / un hijo que dejó el amor / sencilla como su chacrita / el mundo gira alrededor. / La sangre roja del copihue / corre en sus venas Huenumán / junto a la luz de una ventana / teje Angelita su vida. / [...] / En tus telares, Angelita, / hay tiempo, lágrima y sudor / están las manos ignoradas / de éste mi pueblo creador.

A ênfase em tradições culturais também pode ser observada nas canções de Jara que versam sobre temas religiosos, as quais podem ser divididas em duas tendências: valorização da religiosidade popular, por um lado, e denúncia do papel alienante que seria exercido pela Igreja Católica, por outro. O primeiro aspecto está presente na canção “*Despedimiento del angelito*” (V́ctor Jara, 1967), pertencente ao gênero folclórico chileno denominado *verso a lo divino*²⁹⁴. Os *velorios de angelito* fazem parte da cultura rural de origem *criolla* e são praticados quando uma criança de pouca idade falece. A celebração – mescla de reza e baile – intenciona despedir-se do “anjinho”, demonstrando alegria por sua ascensão aos céus. Jara interpreta esse tema resguardando a instrumentação (voz e violão) e a métrica (décimas) originais, expressando seu respeito pela crença popular.

Em “*Plegaria a un labrador*” – canção com a qual venceu o *I Festival de la Nueva Canción Chilena* –, a religiosidade popular é tomada como substrato cultural para compor uma mensagem de luta.²⁹⁵ Conforme o próprio nome indica, trata-se de um tema que mescla versos das orações católicas “Pai-nosso” e “Ave Maria”. Afirmando o protagonismo do camponês nas transformações sociais que evoca, a canção clama pela união dos setores populares na luta por melhores condições de vida:

²⁹⁴ “[...] chamaremos ‘*Verso ou Décima*’ a uma composição poética escrita em décimas, estrofes de dez versos octassílabos com rima ABBA-AC-CDDC [...] Por seu conteúdo esta composição se agrupa em duas grandes categorias, ‘*a lo divino e a lo humano*’. A primeira abarca todas as criações de assunto religioso cristão católico; a segunda, o não religioso dentro dos quais uma parte se refere à atividade amorosa. Os ‘versos’ se interpretam cantados e à vezes recitados. O setor de sua vigência se estende entre Coquimbo e Temuco principalmente”. FUNDACIÓN V́CTOR JARA (ed.). *V́ctor Jara: cancionero tradicional*. Santiago: Fundación V́ctor Jara; LOM, 1998, p. 101, tradução nossa, grifo no original.

²⁹⁵ SILVA, Carla M. *Música popular e disputa de Hegemonia: A música chilena inspirada nas formas folclóricas e o Movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008, p. 102. Disponível em: http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2008_SILVA_Carla_de_Medeiros-S.pdf.

Tú que manejas el curso de los ríos, / tú que sembraste el vuelo de tu alma. / [...] / Libranos de aquel que nos domina / en la miseria. / Tráenos tu reino de justicia / e igualdad. / Sopla como el viento la flor de la quebrada. / Limpia como el fuego / el cañón de mi fusil. / Hágase por fin tu voluntad / aquí en la tierra. / Danos tu fuerza y tu valor / al combatir. / [...] / Levántate y mírate las manos / para crecer estréchala a tu hermano. / Juntos iremos unidos en la sangre / ahora y en la hora de nuestra muerte. / Amén.

Já em “*La luna siempre es muy linda*” (Víctor Jara, 1966), prevalece a crítica à religião oficial:

Jugando al ángel y al diablo / jugando al hijo que no va a nacer, / las velas siempre encendidas / hay que refugiarse en algo. / ¿De dónde sale el dinero / para pagar la fe? / No recuerdo que desde el cielo / haya bajado una cosecha gloriosa / ni que mi madre hubiera tenido / un poco de paz, / ni que mi padre hubiera dejado / de beber. / Al pobre tanto lo asustan / para que trague todos sus dolores / para que su miseria la cubra de imágenes. / La luna siempre es muy linda / y el sol muere cada tarde.

De inspiração autobiográfica – Jara nasceu em uma família de camponeses pobres, cujo pai tinha problemas com o alcoolismo e a mãe trabalhava arduamente para garantir a subsistência dos filhos –, a canção responsabiliza a Igreja pela condição miserável de seus fiéis. O efeito de denúncia é potencializado pelo emprego de recursos teatrais, que incluem passagens relatadas, com acompanhamento instrumental mínimo, e o cantar gritado nos dois versos finais de cada estrofe, aumentando a tensão.

Assim, a descrição crítica do modo de vida dos sujeitos populares constituiu um dos principais recursos empregados pelo artista para expressar sua visão de mundo. Mas a temática de conteúdo político explícito também marcou presença em sua obra musical, abarcando principalmente temas relacionados à conjuntura chilena e latino-americana. Denunciando a violência empregada pela polícia para reprimir uma ocupação de terreno levada a cabo por camponeses no sul do Chile em 1969, “*Preguntas por Puerto Montt*” (*Pongo en tus manos abiertas...*) acusa nominalmente o então Ministro do Interior, Edmundo Pérez Zujovic: “*¡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*”.

Saindo do âmbito da denúncia, Jara gravou canções que expressavam seu apoio a causas como a Reforma Universitária, o movimento guerrilheiro organizado na Bolívia e a resistência vietnamita aos ataques norte-americanos. Também rendeu homenagem a personagens mortos em combate, como Che Guevara e Camilo Torres. No período eleitoral de

1970, o músico difundiu sua composição “*A Cuba*”, que afirmava a opção pela *via pacífica* ao socialismo ao expressar que “*nuestra sierra es la elección*”.

Durante o governo de Allende, parte de suas canções assumiu um tom otimista e convocatório, como podemos observar em “*Vamos por ancho camino*”: “*Ven, ven, conmigo ven, / ven, ven, conmigo ven. / Vamos por ancho camino, / nacerá un nuevo destino, ven. / [...] / El odio quedó atrás / no vuelvas nunca, / sigue hacia el mar / tu canto es río, sol y viento / pájaro que anuncia la paz*”. Paralelamente, Jara compôs músicas que abordavam o cenário político nacional, como é o caso da já analisada “*Ni chicha ni limoná*” e de “*Las casitas del barrio alto*”, que critica o modo de vida da elite santiaguina ao mesmo tempo em que a acusa de conspirar contra o governo da UP:²⁹⁶

Y las gentes de las casitas / se sonríen y se visitan. / Van juntitos al supermarket / y todos tienen un televisor. / Hay dentistas, comerciantes, / latifundistas y traficantes, / abogados y rentistas / y todos visten polycron. / Juegan bridge, toman martini-dry / y los niños son rubiecitos / y con otros rubiecitos / van juntitos al colegio high. / [...] / Fuma pitillos en Austin mini, / juega con bombas y con política, / asesina generales²⁹⁷, / y es un gángster de la sedición.

No caso do Quilapayún, o compromisso político assumiu um caráter explícito desde os primeiros discos, expressando-se a partir de três enfoques principais: denúncia da ação “imperialista” norte-americana no continente latino-americano; exaltação de movimentos mundiais identificados como libertários no imaginário da esquerda; e abordagem direta da contingência nacional. Vale ressaltar que essas categorias não abarcam a totalidade de seu repertório “de luta”, no qual também se encontram canções de temática social sem referência explícita a fatores políticos, como é o caso de “*La canción del minero*”, composta por Víctor Jara em 1961 e gravada no primeiro LP do conjunto. Valendo-se de frases curtas e palavras diretas, a canção denuncia as más condições de trabalho enfrentadas pelos trabalhadores das minas de carvão (conhecidos como “*caras negras*”): “*Voy / Vengo / Subo / Bajo / Todo para qué / Nada para mí / Minero soy / A la mina voy / A la muerte voy / Minero soy / Abro / Saco / Sudo / Sangro / Todo p'al patrón / Nada pa'l dolor*”. A dureza do trabalho é reforçada pela entoação seca do canto e pelo acompanhamento instrumental (violão e *bombo*) com ritmo repetitivo e bem marcado. Outras canções que adotam essa perspectiva crítica enfatizando o

²⁹⁶ Todas as canções mencionadas nesse parágrafo integram o LP *El derecho de vivir en paz* (DICAP, 1971).

²⁹⁷ Referência ao assassinato do comandante-chefe do Exército, René Schneider, pelo grupo de extrema direita Pátria e Liberdade em 25 de outubro de 1970. O ato constituiu uma tentativa desesperada de impedir a posse de Allende, pois Schneider havia declarado seu respeito à ordem constitucional, explicitando sua lealdade ao governo eleito.

mundo do trabalho e/ou a desigualdade social são “*El pueblo*”, “*La samba del riego*”, “*Duerme negrito*”, “*A la mina no voy*”, “*Coplas de Baguala*”, “*Por qué los pobres no tienen*”, “*Patrón*” e “*Canción de Frondoso*” – todas gravadas entre 1967 e 1970.

Nesse mesmo período, a temática “anti-imperialista” ocupou um lugar central nos discos do Quilapayún, sendo abordada em diversas canções e também nas capas de *X Viet-nam* (1968) e *Basta* (1969). Enquanto o primeiro (Imagem 5) traz estampada a imagem de um soldado vietnamita segurando um fuzil em gesto desafiador, o segundo (Imagens 6 e 7) apresenta na capa um pequeno pássaro morto e na contracapa a figura de um soldado norte-americano mesclada com uma mancha de pintura verde, simbolizando sua ação destrutiva nos países de “Terceiro Mundo”.



IMAGEM 5: Capa do LP *X Viet-Nam* (Quilapayún, Jota Jota, 1968).



IMAGEM 6: Capa do LP *Basta* (Quilapayún, Jota Jota, 1969).



IMAGEM 7: Contracapa do LP *Basta* (Quilapayún, Jota Jota, 1969).

As imagens de pássaros constituem uma metáfora recorrente nas canções que trabalham com essa questão, podendo representar a liberdade ou a opressão. “*La gaviota*” (*Basta*) – composição de Julio Huasi (letra) e Eduardo Carrasco (música) – adota a primeira perspectiva para denunciar o “imperialismo” norte-americano:

Quiero seguirle en el vuelo, / gaviota, si me dejás; / ya nos robaron el cielo / será muy duro volar. / El gringo roba hasta el aire / roba la tierra y el mar / [...] yo soy esclavo en mi tierra / mi continente sin pan, / la sangre sigue cayendo, / gaviota, sobre los dos, / el yankee ríe por dentro, / gaviota, parémoslo.

Por sua vez, “*Contrapunto entre el águila americana y el cóndor chileno*” (*Quilapayún* 3, 1968) – que retoma a representação dos EUA como águia, já utilizada em “*Por Vietnam*” – tematiza as relações mantidas entre os setores progressistas do país e a política externa voltada a implementar um novo plano continental baseado nos preceitos da Doutrina de Segurança Nacional²⁹⁸:

Dijo el águila americana: / [...] / Yo mis huestes mandaré / que te quiten lo entera'o / hartó tiempo qu'héi deseado / gobernar los altos Andes / sin sacrificios muy grandes / tendré que hacerlos mi Estado. / Contestó el cóndor chileno: / Sabrás, yo soy muy castizo / ven cuando quieras, te espero, / pero te advierto que quiero / tener un hijo mestizo.

Em “*Basta ya*”, composição de Atahualpa Yupanqui gravada em *X Viet-nam*, a necessidade de terminar com a dominação estrangeira é postulada explicitamente: “*¡Basta ya, basta ya / que el yanqui mande! / [...] / ¿Qué pasa con mis hermanos / de México y Panamá? / Sus padres fueron esclavos, / sus hijos no lo serán*”. Apontando para a existência de um inimigo comum aos diferentes países latino-americanos, essas canções reivindicam unidade na luta, contestando as fronteiras políticas que os dividem, como podemos observar na *cueca* “*Los pueblos americanos*” (*X Viet-nam*), de Violeta Parra: “*Los pueblos americanos / se sienten acongojados / porque los gobernadores / los tienen aprisionados. / ¿Cuándo será ese cuando, / señor fiscal, / que la América sea / solo un pilar? / Solo un pilar, ay sí, / y una bandera*”. No mesmo sentido, a “*Milonga de andar lejos*” (*Quilapayún* 4, 1970), composta por Daniel Viglietti, declara

²⁹⁸ ACEVEDO et. al., op. cit., p. 39. A Doutrina de Segurança Nacional é um conceito utilizado para definir ações da política exterior norte-americana no contexto da Guerra Fria, voltadas a impedir a ascensão de regimes comunistas em países latino-americanos por meio do incentivo à intervenção das forças armadas no sentido de garantir a “ordem interna”. Esse princípio sustentou a instauração das ditaduras militares impostas no continente entre os anos 1950 e 1980.

Qué lejos está mi tierra / Y, sin embargo, qué cerca / o es que existe un territorio / donde las sangres se mezclan. / Tanta distancia y camino, / tan diferentes banderas / y la pobreza es la misma / los mismos hombres esperan. / Yo quiero romper mi mapa, / formar el mapa de todos, / mestizos, negros y blancos, / trazarlo codo con codo. / [...] / No somos los extranjeros / los extranjeros son otros; / son ellos los mercaderes / y los esclavos nosotros.

Como veremos mais adiante, esse ideário panamericanista esteve constantemente associado à figura de Che Guevara, evocada em muitas canções do conjunto.

A questão da soberania nacional também foi abordada por meio da tematização de movimentos revolucionários que tiveram lugar em diversas partes do mundo. Além da resistência vietnamita, os LPs celebram o Bando Republicano que combateu na Guerra Civil Espanhola, os guerrilheiros cubanos e bolivianos, os combatentes da Revolução Russa, os setores organizados na Resistência Italiana, os exércitos populares de Pancho Villa e Emiliano Zapata, o movimento operário chileno, entre outros. Aprofundaremos a análise desse repertório no próximo capítulo.

Durante o governo da UP, observa-se uma mudança de ênfase no discurso militante do Quilapayún: se antes o destaque era dado a temas de abrangência continental ou mundial, agora as questões relativas à política nacional passam ao primeiro plano. A partir de 1971, o conjunto popularizou uma série de canções contingentes, concebidas como um meio de “veicular ideias, ser um meio de propaganda e massificar uma determinada mensagem”²⁹⁹. Eduardo Carrasco assinala a influência exercida pelo músico cubano Carlos Puebla – conhecido como “o cantor da Revolução Cubana” – no desenvolvimento desse repertório: “Suas canções, que assumiam um compromisso com a luta política e que queriam ser um fator na luta ideológica, eram para nós um bom exemplo de eficácia histórica”³⁰⁰.

Tomando como base ritmos cubanos como a *guaracha* e o *son*, o conjunto chileno acrescentou-lhes um tom humorístico, perceptível tanto nas letras quanto na interpretação das canções. Para elaborá-las, contaram com a ajuda do compositor Sergio Ortega – que também era filiado ao PCCh –, com quem “chegamos a organizar uma verdadeira fábrica desse tipo de música, que começou a ser bastante difundida nos meios políticos da esquerda chilena”³⁰¹.

²⁹⁹ SANTANDER, op. cit., p. 82, tradução nossa.

³⁰⁰ CARRASCO, op. cit., p. 168, tradução nossa.

³⁰¹ Ibid., p. 168, tradução nossa.

A primeira canção contingente gravada³⁰² pelo Quilapayún que alcançou efeito massivo foi “*El enano maldito*”³⁰³, composta por Ortega logo após a eleição de 1970. Como a vitória de Allende nas urnas não havia se processado por maioria absoluta – obteve 36,2% dos votos contra 34,9% de Alessandri (Partido Nacional – PN) e 27,8% de Tomic (Partido Demócrata-Cristão – PDC) –, caberia ao Congresso ratificar a primeira maioria. Nesse contexto, as organizações de direita expressaram sua intenção de impedir a posse, promovendo atos massivos e procurando negociar com a Democracia Cristã a seguinte proposta: os deputados reconheceriam a segunda maioria; Alessandri renunciaria à presidência e o PN se comprometeria, em um novo pleito, a apoiar a candidatura do PDC.³⁰⁴ Baseando-se em uma caricatura popularizada pelo periódico de esquerda *Puro Chile*³⁰⁵ – a imagem de um anãozinho “sem papas na língua” –, “*El enano maldito*” denunciava as manobras dos opositores da UP, chamando o povo a defender a posse de Allende:

El enano maldito acota / ya les volamos la que te dije, / a la derecha con tanto pije / los nacionales 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 chueca, / esa renuncia viene muy chueca, / no se la tragan ni los pelotas.

O refrão apelava aos Carabineros, chamando-os a reprimir os *momios* (múmias) – termo utilizado pela esquerda para fazer referência aos setores reacionários: “*Patéalo carabinero / al momio chueco y cagüinero. / Patéalo carabinero / mientras más duro será mejor*”.

Com a ratificação da vitória eleitoral de Allende, que assumiu a presidência em 4 de novembro de 1970, a direita lançou mão de novas estratégias conspiratórias, o que motivou a composição de “*La batea*”³⁰⁶ (Tony Taño/Quilapayún) – canção que chegou a ser um *hit*. Por meio da metáfora da água se movendo em uma bacia, a letra abordava a situação política chilena, que ora pendia para um lado, ora para outro. Paralelamente, ridicularizava as famílias que abandonavam o país temendo a instauração de uma ditadura stalinista e denunciava as

³⁰² Todas as canções analisadas na sequência foram gravadas em *singles* entre 1971 e 1972 e posteriormente incluídas no LP *La Fragua* (1972), à exceção de “*La batea*”, que foi incluída em *Vivir como él* (1971), e “*¿Onofre? Sí, Freí*”, que não foi regravada em LPs do conjunto durante o período estudado.

³⁰³ Cf. CARRASCO, op. cit., p. 170-171.

³⁰⁴ AGGIO, Alberto. *Democracia e Socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 111.

³⁰⁵ O personagem “enano maldito” era um anão cabeçudo e calvo, criado por Orsus (pseudônimo de Jorge del Carmen Mateluna Muñoz), que se inspirou em uma notícia real sobre um criminoso de baixa estatura que atuava em bairros marginais de Santiago. Foi publicado em *Puro Chile* entre 1970 e 1973. Durante as eleições de 1970, o personagem atuou atacando duramente a direita política e apoiando o candidato da UP.

³⁰⁶ Cf. SANTANDER, op. cit., p. 84.

ações terroristas do grupo de extrema direita Patria y Libertad, que havia assassinado o general René Schneider³⁰⁷:

Mira la batea, como se menea / como se menea el agua en la batea. / El gobierno va marchando, qué felicidad!, / la derecha conspirando, qué barbaridad!, / va marchando, conspirando, / pero el pueblo ya conoce la verdad. / [...] / Por el paso de Uspallata, qué barbaridad!, / el momiaje ya se escapa, qué felicidad!, / En Uspallata hacen nata, / que se vayan y no vuelvan nunca más. / [...] / Ya perdieron la cordura, qué barbaridad!, / sabotear la agricultura, qué fatalidad!, / que chuecura las verduras / los culpables son de Patria y Libertad.

Entre as ações levadas a cabo pela direita com o objetivo de desestabilizar o governo instaurado, as de maior repercussão foram a *Marcha de las Cacerolas*, em 1971, e a paralisação de diversos setores da economia organizada por grupos de empresários em 1972. A primeira foi realizada em Santiago durante a visita de Fidel Castro ao país³⁰⁸ e teve como protagonistas as mulheres de classe média e alta, que realizaram um painel para protestar contra o desabastecimento. Com o objetivo de denunciar os grupos de direita que estariam por trás do ato, Sergio Ortega compôs “*Las ollitas*”³⁰⁹, que foi prontamente gravada pelo Quilapayún. A canção tem início com um pequeno diálogo que satiriza o argumento da escassez de alimentos, sugerindo que a elite se recusaria a abrir mão de produtos supérfluos:

- *Oiga mi'hijo tráigame un sandwich de cocodrilo con palta, por favor.*
- *No hay cocodrilo.*
- *Es el colmo, ¿hasta dónde vamos a llegar con este Gobierno?*

Mantendo o tom bem-humorado, mas valendo-se de uma linguagem bastante agressiva, a sequência joga com a ideia de que a marcha teria sido realizada com panelas vazias, enquanto a maioria das participantes possuía panelas maiores e cheias de comida em suas cozinhas:

La derecha tiene dos ollitas / una chiquita, otra grandecita. / la chiquitita se la acaba de comprar, / esa la usa tan sólo pa' golpear. / Esa vieja fea, fea / guatona golosa, osa / como la golpea, pea / gorda sediciosa, osa. / Oye vieja sapa, sapa / esa olla es nueva, eva / como no se escucha, ucha / dale con la mano, ano. / La grandecita la tiene muy llenita / con pollos y papitas, asado y cazuelita. / [...] / La chiquitita se la acaba de entregar / un pijecito de Patria y Libertad.

³⁰⁷ Cf. nota de rodapé nº 297.

³⁰⁸ Sobre a visita do líder Cubano ao Chile, cf. AGGIO, Alberto. “Fidel no Chile de Allende”, publicado no website Gramsci e o Brasil (s/d, s.n.p.): <http://www.acesa.com/gramsci/?id=564&page=visualizar>.

³⁰⁹ Cf. SANTANDER, op. cit., p. 84-85.

Aqui novamente a direita aparece identificada ao Patria y Libertad, apontado como mentor do painel.

Paralelamente, o Quilapayún difundiu a canção “*Vox populi*”³¹⁰ (também composta por Ortega), dirigida ao presidente Allende. Reivindicando que este adotasse uma atitude mais dura para parar os ataques da oposição, a música retomava um discurso em que o Secretário-Geral do PCCh ameaçou aos setores golpistas com a violência popular:

Páralo, páralo, / la voz del pueblo te lo plantea Salvador. / Páralo, páralo, / paremos al conspirador. / [...] / No crean que conspirando / la cosa se vuelve atrás / mejor no sigan soñando / que el pueblo los va a parar. / [...] / Que empiece no más la fiesta / los momios no pasarán / les sacaremos la cresta / como dijo Corvalán. / ¡A parar la sedición!

A polarização ideológica se acirrou em 1972, quando o país viveu uma paralisação quase integral de suas atividades, devido a greves convocadas por diversos setores empresariais e de classe média. Como destacou o historiador Alberto Aggio, a ação teve como objetivo gerar uma situação de ingovernabilidade:

A simultaneidade das demandas e a forma de ação com comandos múltiplos, táticas de guerrilha e greve generalizada explicitavam, portanto, a presença da direita em todo o movimento, cujo intuito era gerar uma situação de enfrentamento decisivo das classes proprietárias contra o governo, esperando que o clima geral de instabilidade e violência propiciasse um levante militar.³¹¹

Em resposta a essa situação, Sergio Ortega compôs “No se para la cuestión”, cuja letra denunciava a ação conspiratória da direita ao mesmo tempo em que afirmava a impossibilidade de deter o “Governo Popular”:

Los momios andan llamando / al paro y la sedición, / por más que los momios llamen / no se para la cuestión. / [...] / Armaron un movimiento / con mucha dedicación / y en el último momento / no se para la cuestión. / [...] / El pueblo ya ha contestado / con firme resolución, / el momio se va cortado y / no se para la cuestión.

Outras canções de denúncia difundidas pelo Quilapayún entre fins de 1972 e inícios de 1973 foram “*La Tribuna*”³¹² (Quilapayún / Carlos Puebla) – cujo objetivo era atacar o jornal *La Tribuna*, acusando-o de mancomunar com o “imperialismo”; e “*¿Onofre? Sí, Freí*” (Quilapayún / Sergio Ortega) – que tematizava o pacto feito entre o PN (dirigido por Onofre

³¹⁰ Cf. SANTANDER, op. cit., p. 83.

³¹¹ AGGIO, *Democracia e socialismo...*, p. 137.

³¹² Cf. SANTANDER, op. cit., p. 88-89.

Jarpa) e o PDC (dirigido por Eduardo Frei) com o objetivo de impedir a vitória da UP nas eleições parlamentares de 1973³¹³.

Por fim, há que fazer referência a “*La merluza*”³¹⁴ – composta pelo Quilapayún em parceria com Carlos Puebla –, cuja especificidade reside em não se limitar a desmoralizar a oposição direitista. A canção se inscreve na campanha feita pelo governo da UP para estimular o consumo de peixe no país, com a finalidade de diminuir o significativo gasto público com a importação de carne vermelha. A iniciativa contou com apoio da URSS, que emprestou duas embarcações especializadas em pescar e armazenar peixe. Aproveitando-se da ocasião para denunciar a “espionagem” soviética, a direita chilena investiu na propaganda contra o governo, alertando quanto ao perigo e os inconvenientes de consumir esse alimento. “*La merluza*” busca desconstruir tais argumentos, chamando todo o país a “comer merluza”:

No me digas que merluza no, Maricusa, / que yo sí como merluza. / Cómo me vas a decir / que la merluza no es buena / si la merluza me llena / la alegría de vivir. / [...] / Y si le da indigestión / a ese Mercurio famoso / le recomiendo al goloso / buen purgante y discreción. / [...] / Anda diciendo el bribón / con voz que viene de USA / que no es buena la merluza / pero él no tiene razón. / [...] / Y me dice el barrigón / que el pescado es moscovita / y está afilando el hachita / contra la revolución.

Assim, o jornal *El Mercurio*, órgão de imprensa da oposição, é acusado de servir aos interesses norte-americanos. A canção é finalizada com uma voz cômica que transmite complicadas (e ininteligíveis) instruções de preparo da merluza, “orgulho da cozinha popular”.

Ao contrário do que pudemos observar na trajetória do Quilapayún, o fator político nunca se converteu no eixo da atividade musical do Inti-Illimani – característica que foi destacada por Jorge Coulón: “[...] havia muito debate em torno da música popular e havia os que a viam em função exclusivamente instrumental, como ferramenta política. Nós não compartilhamos desse critério, apesar de receber [sic] muitas críticas”³¹⁵.

Em uma entrevista³¹⁶ concedida à autora do presente trabalho, Max Berrú afirmou que o objetivo central que estimulou os integrantes a formarem o conjunto foi defender e difundir

³¹³ No Chile, as eleições parlamentares ocorrem no meio do mandato presidencial. Em 1973, em meio ao clima de polarização política, elas foram disputadas acirradamente, pois seu resultado seria decisivo para garantir a continuidade da aplicação do programa de governo da UP ou, ao contrário, a deposição de Allende por vias legais. Nesse contexto, os partidos de oposição (PN e DC) se uniram na Confederação Democrática, que conseguiu 55% dos votos contra 44% obtidos pela UP. Sobre a canção “*¿Onofre? Sí, Frei*”, Cf. SANTANDER, op. cit., p. 89.

³¹⁴ Cf. Ibid., p. 87-88.

³¹⁵ Entrevista a CIFUENTES SEVES, op. cit., s.n.p., tradução nossa.

³¹⁶ A entrevista foi realizada em Santiago em 21 de fevereiro de 2012.

a parte da cultura latino-americana que praticamente não se escutava nas rádios nacionais – referindo-se aqui a determinados gêneros folclóricos. Se a proposta de aproximação com o folclore não constituía em si uma originalidade no âmbito da música popular chilena, a relação mantida pelo conjunto com a tradição foi bastante distinta daquela observada entre os principais nomes da NCCh.

Partindo da convicção de que a “herança cultural” do continente possuía um grande valor estético, os integrantes do Inti-Illimani se pautaram em elementos prioritariamente culturais para definir seu repertório. Daí que não procuravam enfatizar o “sentido de rebeldia” contido no repertório tradicional, como atesta a baixa presença de temáticas sociais e políticas em seus discos. A ausência de canções próprias³¹⁷ também corrobora esse argumento, pois indica que os músicos não se dedicaram a veicular mensagens através da incorporação de letras a ritmos folclóricos. Isso não significa que eles não atribuíssem um sentido político ao seu fazer artístico ou que não operassem seleções antes de gravar músicas tradicionais. Como já tivemos a oportunidade de apontar, o “resgate” de tradições continentais era encarado como uma maneira de fazer frente à face cultural do “imperialismo”; além disso, o grupo se recusou a abarcar repertórios considerados avessos à sua ideologia, como é o caso das canções de enfoque machista.

A proposta musical do Inti-Illimani teve como eixo temas e formas musicais associados principalmente às culturas indígenas e, em menor escala, camponesas da América Latina. No desenvolvimento dessa proposta, os músicos expressaram grande preocupação com o elemento instrumental: “Tudo o que queríamos era interpretar a música da América Latina igual como se interpreta em outros países”³¹⁸, o que demandou um trabalho de campo voltado a alcançar maior fidelidade interpretativa.³¹⁹

As letras e os nomes dessas músicas abordam festas, paisagens e costumes tradicionais – ambientação reforçada pelos gêneros em que são executadas. O repertório está dividido em músicas folclóricas (sem autoria conhecida) e músicas compostas por artistas dedicados à difusão de música latino-americana. Neste último caso, observa-se que o diálogo estabelecido pelo Inti-Illimani com as outras expressões nacionais da Nova Canção não teve como referência central o repertório de cunho social, mas sim as criações inspiradas em elementos culturais. É o caso de “*Huajra*”, composição de Atahualpa Yupanqui gravada no LP *Inti-*

³¹⁷ As únicas composições próprias gravadas nos LPs analisados são as duas músicas instrumentais de Horacio Salinas anteriormente referidas.

³¹⁸ Trecho da entrevista com Max Berrú.

³¹⁹ Cf. GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 427.

Illimani de 1970. Na apresentação de seu livro de partituras *Huájra: Canciones y danzas del Norte Argentino* (1941), Yupanqui escreveu:

“HUAJRA”, derivado da voz quechua “huájara”, é o nome de uma quebrada do norte jujenho³²⁰, que se estende até o oriente, desde Tumbaya até os distantes montes de Tiráxi Chico. Em língua índia, “HUAJRA” significa guampa, corno de vaca. [...] Tiráxi é tradicional como terra de gauchos reseros³²¹, trançadores e baqueanos³²². E a quebrada de Huajra segue sendo a rota habitual dos reseros. Entre os instrumentos típicos do povo jujenho, figuram o erke, o erkencho e a corneta, para cuja construção é elemento fundamental o corno de vaca chamado “huajra”. Em outro tempo, o erke de “huajra” foi o clarim dos índios. Seu som, bronco e potente, chamava às regiões guerreiras ou anunciava uma festa. Na atualidade, tais instrumentos são infaltáveis em toda festa popular.³²³

Ainda de acordo com Yupanqui: “Ao reunir minhas músicas sob a denominação de ‘HUAJRA’, rendo homenagem de profunda recordação a toda a região indo-criolla da Quebrada de Humahuaca”³²⁴. Seguindo o exemplo do *cantautor* argentino, os integrantes do Inti-Illimani gravaram as músicas instrumentais “*Quebrada de Humahuaca*” (*Inti-Illimani*, 1970) e “*Tema de la Quebrada de Humahuaca*” (*Canto de pueblos andinos vol. 1*, 1973), entre outros temas associados à região.

A busca por remeter ao universo folclórico é uma constante nos discos do conjunto. Na capa de *Inti-Illimani* (1969), por exemplo, aparece estampada a imagem de um *tumi* – faca cerimonial inca –, elaborada pelos artistas gráficos Antonio e Vicente Larrea a partir de uma ilustração presente no manuscrito *El primer nueva corónica y buen gobierno*, escrito pelo cronista Felipe Guamán Poma de Ayala entre 1615 e 1616. De acordo com Antonio Larrea, a tipografia do nome do grupo empregada nessa mesma capa (que se transformaria no logotipo oficial do Inti-Illimani) evocaria as construções de pedra do Império Inca.³²⁵

O elemento indígena também aparece explicitado em diversas canções gravadas pelo conjunto, como é o caso de “*Flor de Sancayo*” (*Inti-Illimani*, 1970) e “*Tinku*” (*Canto de pueblos andinos vol. 1*, 1973), cantadas em línguas autóctones com ritmo de *huayno* e *tonada potosina*, respectivamente. Por sua vez, “*Sirviñaco*” – composição do poeta argentino Jaime

³²⁰ Região de Jujuy, Argentina.

³²¹ Trabalhadores que cuidam das reses (animais quadrúpedes cuja carne é utilizada na alimentação humana).

³²² Pessoa conhecedora de caminhos e atalhos de um determinado terreno, suas características físicas e o idioma de sua população.

³²³ YUPANQUI, Atahualpa. *Huajra: Canciones y Danzas del Norte Argentino*. Buenos Aires: Musical Buccheri Hnos, 1941, s.n.p., tradução nossa. Disponível em: <http://www.atacris.com/ata/huajra.html>.

³²⁴ Ibid., s.n.p., tradução nossa.

³²⁵ LARREA, Antonio. *33 1/3 RPM: la historia gráfica de 99 carátulas 1968-1973*. Santiago: Nunatak, 2008, s.n.p.

Dávalos e do músico Eduardo Falú – se refere a uma “forma de convívio pré-matrimonial” característica de certas culturas altioplânicas. A canção foi apresentada como pertencente “ao tipo de novas composições que se inspiram no acervo cultural da América Latina. ‘Sirviñaco’ tem por isso um texto cheio de modismos populares e palavras [deformadas] que respeitamos”³²⁶.

O LP *Canto de pueblos andinos vol. 1* – na qual “*Sirviñaco*” foi gravada pela primeira vez – sintetiza a proposta de

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.³²⁷

Aqui aparece com clareza a intenção de revitalizar as tradições culturais continentais como maneira de renovar a música popular nacional – ideia reforçada pela mescla de temas folclóricos com composições de músicos conhecidos.

Chama atenção a quantidade de músicas instrumentais presentes no disco: 7 das 12 faixas. Além destas, encontramos 4 canções amorosas e uma que tematiza o mundo do trabalho. Os ritmos das músicas são variados, assim como a instrumentação utilizada, que inclui vozes, violão, *charango*, *quenas*, *zampoñas*, *rondador*, *bombo*, caixa e pandeiro.

Nos outros LPs do conjunto que abarcam a temática indígena, mantem-se o enfoque nas tradições culturais por meio de temas amorosos e instrumentais. Localizamos apenas uma faixa que, de maneira indireta, aborda as dificuldades enfrentadas pelos índios – trata-se de “*Los arados*”, composta pelo músico equatoriano Marco Vinicio Bedoya, cuja letra expressa: “*Los arados, / los sembríos / las cosechas y su amor, / dan al indio en este mundo / alegría en su dolor. / Por donde quiera que vaya / toca triste el rondador / porque en su alma hay sólo pena, / sufrimiento y gran dolor*”.

No que tange à cultura *criolla*, destacam-se as *cuecas* e *tonadas* gravadas em *Si somos americanos* (1969) e *Inti-Illimani* (1969), as quais versam sobre temas amorosos (“*Sed de amor*”, “*Voy a remontar los montes*”, “*La naranja*”) e bem-humorados (“*Lárgueme la manga*”, “*El músico errante*”).

O cenário rural é abordado em “*Madrugada Llanera*” (*Inti-Illimani*, 1970), composta pelo poeta Germán Fleitas Beroes e pelo músico Juan Vicente Torrealba, ambos

³²⁶ As citações foram retiradas e traduzidas livremente do texto que integra as capas internas do LP *Canto de pueblos andinos vol. 2*, lançado na Itália pelo selo Dischi dello Zodiaco em 1976.

³²⁷ INTI-ILLIMANI. *Canto de pueblos andinos vol. 1*. Odeon, 1973, contracapa, tradução nossa.

venezuelanos. A canção narra o amanhecer na região de Los Llanos – localizada no norte da América do Sul, entre a Colômbia e a Venezuela –, fazendo referência à preparação do camponês para um novo dia de trabalho:

En la rama de un samán / los gallos buscan el día / y cruza en la lejanía / su canto de alcaraván. / La luna se va ocultando, / la luna se va perdiendo / [...] / Dónde está mi yegua mora / y mi silla de montar, / mi sombrero, mis espuelas / y mi soga de enlazar? / La copla del becerrero / cantándole a la vacada / palpita en la madrugada / del botalón al tranquero.

A ambientação é potencializada pelo ritmo de *zoropo*, característico da região.

Não obstante a ênfase em tradições culturais, marcam presença no repertório do conjunto alguns temas sociais e políticos. No primeiro caso, podem ser citadas as canções “*Juanito Laguna remonta un barrilete*” e “*Zamba de los humildes*” (Inti-Illimani, 1969). Juanito Laguna é um personagem criado pelo artista plástico argentino Antonio Berni em 1956 e posteriormente transformado em uma série de quadros. Foi descrito por ele como “um menino dos arredores de Buenos Aires ou de qualquer capital da América Latina. É um pequeno pobre, mas não um pobre pequeno”³²⁸. Baseando-se nesse personagem, o poeta Hamlet de Lima Quintana, ligado ao *Nuevo Cancionero Argentino*, compôs a letra de “*Juanito Laguna remonta un barrilete*”, que foi musicalizada por René Cosentino. A canção tematiza um menino empinando pipa, valendo-se de metáforas para abordar sua pobreza e seus sonhos:

Si Juanito Laguna llega a la nube / es el viento que viene, lo ama y lo sube, / es el nombre Juanito en la cañada / es el nombre Laguna, casi no es nada. / [...] / si Juanito Laguna sube y se queda / es, tal vez, porque puede, puede que pueda. / ¡Ay! Juanito Laguna / Volará el barrilete con tu fortuna. / Con el viento la caña silba una huella / y la huella se pierde, Juanito en ella. / Si Juanito Laguna le presta un sueño / es el canto que sube hasta su dueño. / Es un ojo en el aire, es carta y sobre: / Barrilete Laguna, Juanito Pobre.

Já “*Zamba de los humildes*” – dos argentinos Tejada Gómez (letra) e Oscar Matus (música) – adota uma linguagem mais direta para denunciar as injustiças sociais e projetar uma mensagem de esperança, ao mesmo tempo em que aborda o próprio gênero *zamba*, associando-o às classes populares:

Zambita para que canten / los humildes de mis pagos, / si hay que esperar la esperanza / más vale esperar cantando. / Nacida de los boliches / donde el grito alza su llama, / su canción de largas lunas / sabe la siembra y el agua.

³²⁸ Apud Berni para niños y docentes, Colección educ.ar, CD 5, tradução nossa. Disponível em: <http://coleccion.educ.ar/coleccion/CD5/contenidos/bernichicos/hablaberni/index.html>

/ Como un canto de la tierra / hay que cantar esta zamba, / hermana de los humildes / sembradores de esperanza, / alzada raíz de sangre / del fondo de la guitarra. / [...] / Un corazón de camino / desde su canto regresa / a despertar el destino / que el pueblo en su pecho lleva.

Por fim, as canções de conteúdo propriamente político gravadas pelo Inti-Illimani estão concentradas nos discos *A la Revolución Mexicana* (Hit Parade, 1969) e *Canto al programa* (DICAP, 1970), além de duas canções dedicadas a Che Guevara (“*Carta al Che*” e “*El aparecido*”). *A la Revolución Mexicana* abarca uma série de *corridos* difundidos durante a revolução, expressando simpatia pelo exército de Pancho Villa. Como veremos no próximo capítulo, a recuperação desse repertório no contexto chileno de fins dos anos 1960 foi bastante significativa.

Por sua vez, o álbum conceitual *Canto al programa* foi lançado entre a vitória eleitoral de Allende e a ratificação de sua posse, com o objetivo de difundir o programa de governo da UP. Assim, figuram no disco canções como “*El vals de la profundización de la democracia*”, “*Cueca de las fuerzas armadas y carabineros*”, “*El rin de la nueva constitución*”, “*Canción de la reforma agraria*”, “*Vals de la educación para todos*”, entre outras faixas compostas por Julio Rojas (letras), Luis Advis e Sergio Ortega (músicas e arranjos).



IMAGEM 8: Capa do LP *Canto al programa* (Inti-Illimani, DICAP, 1970).



IMAGEM 9: Contracapa do LP *Canto al programa* (Inti-Illimani, DICAP, 1970).

A capa do disco traz uma ilustração que integra as figuras de uma mulher de traços mestiços, uma criança e uma pomba com as cores da bandeira do Chile, tendo ao fundo a natureza. Como constatou a historiadora Carine Dalmás em sua dissertação de Mestrado, os

símbolos e traços empregados na composição eram característicos dos murais produzidos pelas Brigadas Ramona Parra (B.R.P.) – comitê de propaganda da Juventude Comunista.³²⁹ Nessa representação, o programa de governo da UP é identificado como sinônimo de um processo gerador (maternidade) de uma sociedade que asseguraria um futuro melhor para o Chile através da transição pacífica para o socialismo (pomba-bandeira).³³⁰

A ilustração da contracapa apresenta as cabeças de três homens, dispostas lado a lado e sustentadas por uma engrenagem. Cada um dos personagens simboliza uma área da economia do país: agricultura, mineração e indústria, se os observarmos da esquerda para a direita. Como bem interpretou Dalmás, a imagem procurou representar o Chile como uma engrenagem dirigida pelos trabalhadores – identificados como agentes responsáveis pela prosperidade do país, sugerida pela imagem do trigo, à direita.³³¹

O LP tem início com uma introdução musical que anuncia motivos que serão interpretados nas canções seguintes, as quais são intercaladas com relatos explicativos. Antes da primeira canção, o narrador (Alberto Sendra) se identifica como Peyuco Pueblo e diz ser um legítimo representante e conhecedor do Chile. Ele se propõe a apresentar “[...] *el programa que, / según mi entendimiento, / nos favorece a nosotros / trabajadores chilenos / y a todas las capas medias*”. Uma comparação das letras com o texto oficial do programa de governo indica que os temas foram simplificados no disco. Daí que as medidas específicas são poucas vezes explicadas; em lugar disso, enfatizam-se as consequências esperadas, sempre positivas, visando entusiasmar o público.

Toda a construção do álbum pretende transmitir a ideia de que a vitória eleitoral de Allende representaria um poder conquistado *pelo* “povo” e *para* ele, ou seja, “*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*”³³².

Originalmente concebido para ser interpretado pelo Quilapayún – cujos integrantes se encontravam em turnê durante a produção do disco, conforme nos relatou Max Berrú –, *Canto al programa* constitui uma exceção no repertório gravado pelo Inti-Illimani. Não obstante, é frequente nos depararmos com estudos sobre a NCCh que só recordam esse trabalho do

³²⁹ De acordo com a autora, as representações humanas produzidas pelas B.R.P. apresentam olhos grandes, lábios grossos, nariz achatado e pele morena. Cf. DALMÁS, Carine. *Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 138.

³³⁰ Ibid., p. 106

³³¹ Ibid., p. 138.

³³² ROJAS, Julio; ADVIS, Luis. “Canción del poder popular”. INTI-ILLIMANI. *Canto al programa*. DICAP, 1970.

conjunto, valendo-se dele para indicar o caráter propagandístico do movimento. Observa-se em tal tendência analítica a centralidade atribuída aos discos produzidos pela DICAP³³³, sendo recorrente o argumento de que antes da criação da gravadora não haveria espaço na mídia para a proposta musical dos artistas identificados à NCCh.

A seguir, procuraremos problematizar essa concepção, analisando a influência exercida por diferentes gravadoras na conformação do repertório de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani.

2.2.2 A relação com a indústria fonográfica: arte, militância e mercado

Dos 25 LPs analisados ao longo de nossa pesquisa, 4 foram lançados no período anterior à fundação do selo Jota Jota – sendo 1 produzido pela Demon e 3 pela EMI-Odeon. Naquele momento, esta última era a principal empresa discográfica operante no país, juntamente com a RCA Victor, à qual o selo Demon estava ligado. Sob direção de Camilo Fernández e tendo como foco o público jovem, a Demon difundiu artistas da Nova Onda e do *Neofolklore*, incluindo os irmãos Parra e Patricio Manns. Por sua vez, a Odeon – cujo diretor artístico era o argentino Rubén Nouzeilles – privilegiava o repertório de raiz folclórica (Música Típica, Projeção Folclórica, *Neofolklore*).³³⁴

Com a “crise” vivenciada pelo *Neofolklore* em 1966, as empresas saíram em busca de novos talentos que pudessem renovar o interesse do público pela música nacional. De acordo com uma notícia publicada na revista *Rincón Juvenil* em agosto de 1965, Víctor Jara teria despertado o interesse tanto de Fernández quanto de Nouzeilles, passando a ser disputado pelas duas gravadoras.³³⁵ Após lançar 2 *singles* e 1 LP pela Demon, o músico migrou para a Odeon em 1967, unindo-se assim ao Quilapayún, que havia iniciado ali sua produção discográfica.

Desse modo, a criação do selo Jota Jota e da gravadora DICAP não representou a “salvação” de músicos relegados ao anonimato. Mas ao garantir a circulação de repertórios mais politizados, tal iniciativa estimulou o desenvolvimento de um tipo de canção que encontrava dificuldades em ser aceito pela indústria fonográfica. Isso não quer dizer que a

³³³ Entre 1968 e 1970, os discos produzidos pela gravadora ligada à Juventude Comunista do Chile (DICAP) saíam com o selo Jota Jota. Em 1970, foi criado o selo DICAP e, após alguns meses de coexistência, a marca Jota Jota foi extinta.

³³⁴ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 102 e 107.

³³⁵ Apud Ibid., p. 401.

temática política e social estivesse banida dos discos produzidos por outros selos e nem que a DICAP gravasse apenas esse tipo de repertório. O ponto que queremos destacar é que, a partir de 1968, os músicos que viriam a integrar a NCCh puderam satisfazer, através das gravadoras existentes, as duas “faces” de sua criação musical: o folclore e a política (concebida de maneira ampla). Essa ideia é reforçada pelo fato de que Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani continuaram a gravar discos pela Odeon durante todo o período estudado, ao mesmo tempo em que produziam outros pela DICAP.

Embora seja possível observar tendências relacionadas a cada gravadora – sendo que, salvo exceções, os discos lançados por uma ou por outra possuíam perfis bastante distintos –, verifica-se que o folclore e a política coexistiram muitas vezes. No caso da Odeon, o destaque era dado à renovação do cancionero popular, isto é, às recriações de músicas folclóricas e às novas composições baseadas em gêneros tradicionais. Os contratos do selo muitas vezes previam o lançamento de séries ou discos temáticos, como é o caso dos LPs *Canciones folklóricas de América* e *Canto de pueblos andinos vol. I* – este último concebido originalmente como parte de uma coleção que acabou frustrada pelo golpe militar, sendo retomada posteriormente no exílio.

Embora as canções de temática política explícita fossem incomuns nos LPs da Odeon, observa-se que tanto Víctor Jara quanto o Quilapayún buscaram contornar essa situação. São emblemáticas, nesse sentido, três referências indiretas à figura de Che Guevara. A primeira foi incluída no *single El aparecido / Solo*, lançado em 1967, mesmo ano da morte do guerrilheiro. Impedido pela gravadora de registrar no vinil uma dedicatória explícita, Jara escreveu: “A E. (Ch.) G.”, remetendo a Ernesto (Che) Guevara.³³⁶ Por sua vez, o conjunto gravou em seu LP *Quilapayún 3* duas músicas instrumentais que aludiam ao personagem: “Elegía” (também difundida como “Elegía al Che Guevara”), de Eduardo Carrasco, e “Ñancahuazú”³³⁷, de Patricio Castillo.

Apesar de não incentivar os artistas a expressarem sua militância política nos discos, a Odeon se mostrou aberta em algumas ocasiões, como atesta a seguinte apresentação redigida por Sergio Ortega e incluída na capa do mesmo LP: “O Conjunto Quilapayún / como o povo inteiro / não tem nada a ocultar / porque não tem nada a perder. / Da cara e combate / como se deve combater neste momento, / com a arma transitória que é a arte”³³⁸. Também podemos

³³⁶ JARA, Joan, op. cit., p. 161.

³³⁷ A Guerrilha de Ñancahuazú ou Exército de Libertação Nacional da Bolívia era a tropa guerrilheira comandada por Che Guevara naquele país entre 1966 e 1967, quando foi morto em combate.

³³⁸ ORTEGA, Sergio apud QUILAPAYÚN. *Quilapayún 3*, Odeon, 1968, contracapa, tradução nossa.

encontrar nos discos de Jara e Quilapayún lançados pelo selo uma quantidade significativa de canções que abordam temas sociais de maneira crítica. É o caso de, entre outras, “*Canción de cuna para un niño vago*” e “*El lazo*” (Victor Jara, 1966); “*Lamento borincano*” (Canto libre, 1970); “*La canción del minero*” (Quilapayún, 1967); “*Dicen que mi patria es*” e “*Duerme negrito*” (Quilapayún 3, 1968); “*Plegaria a un labrador*” e “*Zamba de las tolдерías*” (Quilapayún 4, 1970). Outras canções abordam a temática “anti-imperalista”, como é o caso de “*Así como hoy matan negros*” (Victor Jara, 1967; Inti-Illimani, 1970), “*Contrapunto entre el águila americana y el cóndor chileno*” (Quilapayún 3) e “*Tío Caimán*” (Quilapayún 4).

A canção “*¿Quién mató a Carmencita?*”, composta por Jara em 1969 e gravada em Canto libre, exemplifica a presença simultânea das duas problemáticas acima referidas, visto que se baseia na

[...] história de uma garota de dezesseis anos que se suicidou sem que ninguém pudesse saber as causas. Para realizá-la tive que pesquisar sobre vários casos de suicídios juvenis, o ambiente de alienação que provocam os distorcidos meios de informação e a miséria em que está desaparecida a maioria do povo [...] [A canção] é um ataque a esse mundo de fantasia de ideal norte-americano de vida que cria a propaganda.³³⁹

Assim, Jara valeu-se do modo de vida de uma personagem para denunciar os meios de comunicação de massa dedicados a difundir o *american way of life*:

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.

Se por um lado os músicos procuravam incorporar mensagens ideológicas em seus discos Odeon, por outro eles exploraram o selo para diversificar seu repertório. O caso do LP *Quilapayún 5* é emblemático nesse sentido. Gravado entre os combativos *Vivir como él* e *La Fragua* – lançados pela DICAP –, o disco chama atenção pela predominância de músicas instrumentais: 8 das 13 faixas que o integram, marcando uma diferença em relação à produção anterior do conjunto, em que o destaque era dado aos arranjos vocais. Entre as canções, 3

³³⁹ SEPÚLVEDA, Ramiro. “Victor Jara pregunta ¿Quién mató a Carmencita?”. *Puro Chile*. Santiago, v. 39, 5 jun. 1970, p. 7, tradução nossa. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0019022.

abordam temas amorosos, 1 o mundo do trabalho e 1 faz referência à “pátria nova”, remetendo ao governo da UP (“*Comienza la vida nueva*”). Este também é o LP que abarca mais composições dos integrantes do conjunto, sendo 5 de Eduardo Carrasco (uma delas com Rodolfo Parada) e uma coletiva, em parceria com Cirilo Vila. No que tange aos gêneros musicais abarcados, a novidade reside no tango “*La última cuerda*” (Catulo Castillo/Aníbal Troilo) e em um prelúdio bachiano. Veremos mais adiante que a influência da música erudita é bem marcada neste disco.

Como já sugerimos, os LPs analisados que foram lançados pela DICAP enfatizam temas de conteúdo político e social, os quais constituem o eixo de *Pongo en tus manos abiertas...* (1969), *El derecho de vivir en paz* (1971) e *La población* (1972), de Víctor Jara; *X Viet-nam* (1968), *Basta* (1969), *Santa María de Iquique* (1970), *Vivir como él* (1971) e *La Fragua* (1973), do Quilapayún. Mas esses discos também abarcam temáticas como tradições culturais, romance e questões mais subjetivas – além de uma quantidade significativa de músicas instrumentais.

Em outros LPs do selo, tais repertórios são colocados em primeiro plano, como é o caso de *Inti-Illimani* (1970), centrado no folclore latino-americano; *Autores chilenos* (Inti-Illimani, 1971), que explora a relação entre folclore e música erudita; e *Canto por travesura* (Jara, 1973), uma coletânea de músicas tradicionais chilenas de conteúdo humorístico. A produção deste último disco às vésperas do golpe militar³⁴⁰ é indicativa da impossibilidade de associar todo o catálogo da DICAP à conjuntura política nacional.

Tampouco se verifica que os músicos tenham atuado como meros “porta-vozes” do PCCh. Se essa relação é inegável – especialmente com a nomeação de Jara e Carrasco para o Comitê Central da *Jota* em fins dos anos 1960 –, ela deve ser compreendida antes como expressão da heterogeneidade de posicionamentos que conviveram no interior do partido do que como resultado de uma ação unidirecional. Assim, enquanto o PCCh postulava a *via pacífica* ou *democrática* para atingir o socialismo no Chile – tema que constituiu o principal ponto de debate³⁴¹ na esquerda entre os anos 1960 e 1973 –, Jara e o Quilapayún gravaram

³⁴⁰ Prensado no início de setembro de 1973, o LP não chegou a ser lançado, por conta do golpe de 11 de setembro. Posteriormente foi reeditado no exterior e no Chile, inclusive na forma de CD.

³⁴¹ Motivados pelo exemplo da Revolução Cubana, os partidos de esquerda se propuseram a “fazer a revolução” no Chile durante os anos 1960. Embora concordassem sobre os fins últimos a serem perseguidos (uma sociedade socialista, anti-imperialista, humanista e igualitária), apresentaram visões divergentes, frequentemente antagônicas, sobre os meios, ritmos, marcos e atores que deveriam orientar a “revolução chilena”. Nesse sentido, observaram-se duas posturas paradigmáticas: gradualistas (PCCh, parte minoritária do PS e parte minoritária do MAPU) e rupturistas (maior parte do PS e do MAPU, Esquerda Cristã (IC) e MIR. A primeira corrente postulava a “via pacífica”, agindo dentro do sistema democrático e buscando o apoio da “burguesia progressista” para

canções que exaltavam a figura do guerrilheiro, como “*Camilo Torres*”, “*A Cochabamba me voy*” (Jara, *Pongo en tus manos abiertas...*, 1969); “*Bella ciao*”, “*Por montañas y praderas*”, “*Carabina 30-30*” (Quilapayún, *Basta*, 1969); “*Por Vietnam*”, “*Canción fúnebre para el Che Guevara*” e “*Cuecas de Joaquín Murieta*” (Quilapayún, *X Viet-nam*, 1968). A respeito deste último LP, Eduardo Carrasco comenta que durante a produção

Surgiram vários problemas políticos acerca do conteúdo das canções: fomos convocados várias vezes para discutir os textos, que eram minuciosamente analisados para que não houvesse neles contradições com a linha do partido. Uma das canções motivava particular inquietude, a “*Canción fúnebre al Che Guevara*”. O Che era no Chile um símbolo mirista [do MIR] e se corria o risco de fazer propaganda ao inimigo. Como os dirigentes da Juventude não se punham de acordo, o problema foi levado à direção do Partido. O texto foi submetido ao Secretário Geral, Luis Corvalán, quem deu sua aprovação: o Che era um comunista e os ultras [extremistas] não tinham exclusividade de sua imagem.³⁴²

Tal episódio permite antever, por um lado, a importância política atribuída à música e, por outro, os mecanismos de controle adotados pelo partido em relação à gravadora. Não obstante, há que se considerar que *X Viet-nam* foi produzido em circunstâncias bastante específicas, pois além de constituir o primeiro disco lançado pelo selo, teve como propósito representar o PCCh em um evento internacional. Com o passar do tempo, o catálogo foi se ampliando com diferentes graus de interferência partidária.

Mas se em fins dos anos 1960 os músicos se mostravam “balançados” pela ideia da *via armada* ao socialismo, com a formação da UP e a definição de um programa de governo comum às principais organizações de esquerda – marcando, assim, a opção pela *via eleitoral* – processou-se uma mudança importante em seu discurso. A já referida canção “*A Cuba*” é expressiva da maneira pela qual Jara “se integra com entusiasmo ao projeto de fazer uma revolução à chilena”³⁴³. Rendendo homenagem à Revolução Cubana – apontada como exemplo a ser seguido pelos outros países do continente – esta *guajira* demarca as especificidades do processo chileno:

completar as tarefas “pendentes” do capitalismo (como reforma agrária) antes de construir a sociedade socialista. Por sua vez, os rupturistas defendiam a “*via armada*”, tendo como referência as experiências cubana, chinesa e soviética. Para estes atores, a “dominação imperialista” tornaria impraticável qualquer tentativa de chegar pacificamente ao poder político e ilusória toda atribuição de responsabilidade revolucionária à “burguesia” nacional. Sobre o assunto, cf. PINTO VALLEJOS, op. cit.; e AGGIO, op. cit.

³⁴² CARRASCO, op. cit., p. 129, tradução nossa.

³⁴³ ROLLE, “La ‘Nueva Canción Chilena’...”, p. 07, tradução nossa.

Si yo a Cuba le cantara, / le cantara una canción / tendría que ser un son, / un son revolucionario, / pie con pie, mano con mano, / corazón a corazón, / [...] / qué más te puedo ofrecer, / sino continuar tu ejemplo, / comandante compañero, / viva tu revolución. / [...] / Como yo no toco el son / pero toco la guitarra / que está justo en la batalla / de nuestra revolución / será lo mismo que el son / que hizo bailar a los gringos, / pero no somos guajiros / nuestra sierra es la elección.

Assim, a política teve uma presença marcante no repertório analisado, dialogando com diversos outros elementos musicais e extra-musicais. A partir de 1970, os discos lançados pela DICAP tiveram como marca a aproximação entre música popular e música erudita, observável principalmente nos discos dos dois conjuntos estudados. Antes de aprofundarmos a análise das características estéticas e temáticas dessas obras, é importante tecer algumas considerações a respeito da influência do suporte físico – o LP de vinil – na produção musical dos artistas selecionados, para além das especificidades relacionadas às diferentes empresas discográficas.

Como destaca a semioticista Heloísa Valente, a *canção das mídias* tem como característica ser “composta, executada, difundida e recebida segundo os recursos oferecidos pelo conjunto de técnicas de som (e/ou do audiovisual) vigente, que, por sua vez, está condicionado à esfera político-econômica das gravadoras”³⁴⁴. Nascido numa sociedade já “dominada” pelos meios de comunicação de massa, o repertório de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani teve como principal referencial as gravações realizadas por outros músicos chilenos e latino-americanos. Mesmo no caso de músicas folclóricas, a realização de pesquisas de campo foi uma prática pouco recorrente³⁴⁵, prevalecendo a incorporação de temas que haviam sido gravados previamente por folcloristas ou artistas ligados à proposta de renovação do cancionário tradicional. Entre os diversos exemplos que poderíamos apontar desse procedimento, destacamos os seguintes intérpretes cujos discos provavelmente serviram como ponte entre os músicos analisados e o folclore latino-americano³⁴⁶:

Cuncumén (Chile): “*Despedimiento del angelito*”, “*Cueca a Balmaceda*”.

Los Hermanos Rosas (Chile): “*El músico errante*”.

Los de Ramón (Chile): “*El canelazo*”.

³⁴⁴ VALENTE, op. cit., p. 60.

³⁴⁵ O LP *Canto por travesura*, cujas canções integrantes foram recopiladas por Jara na província de Ñuble, ao sul do Chile, constitui uma exceção.

³⁴⁶ Na maioria dos casos, não temos como afirmar que os músicos efetivamente fizeram suas versões a partir desses registros específicos. Em todo caso, consideramos válido apontar que os temas elencados, entre outros, haviam sido gravados previamente por outros músicos, o que aponta para a existência de uma mediação anterior àquela realizada pelos artistas estudados.

Atahualpa Yupanqui (Argentina): “*Duerme, duerme negrito*”.

Leda y María (Argentina): “*La cocinerita*”, “*Ja jai*” (ou “*Tuita la noche*”), “*Que alegres son las obreras*” (“*Las obreras*”), “*Casi casi*”, “*Romance del enamorado y la muerte*”, “*Palomas del palomar*” (“*Remendé*”), “*El tururururu*” (“*Ya se murió el burro*”), “*La boliviana*”, “*Dos palomitas*” (“*Manchay puito*”), “*En que nos parecemos*”, “*La fortuna*”, “*Tan alta que está la luna*” (“*La palomita*”).

Jorge Saldaña (México): “*La cucaracha*”, “*Siete Leguas*”, “*La Adelita*”, “*La Valentina*”, “*Juan sin tierra*”.

Los Calchakis (França³⁴⁷): “*Amores hallarás*”, “*Quiaqueñita*”.

Los Chalchaleros (França): “*La Lagrima*”, “*A vos te ha'i pesar*”.

Dando continuidade ao trabalho de difusão do folclore realizado por esses intérpretes, Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani adotaram o modelo de apresentação do repertório consolidado no país pela Projeção Folclórica e pelo *Neofolklore*, no qual as faixas integrantes dos discos vinham listadas na contracapa, acompanhadas pela indicação de autoria e dos gêneros musicais aos quais corresponderiam. Desse modo, o LP *Canto de pueblos andinos vol. 1* apontava: “*Lado A: 1. – SIRVIÑACO, bailecito (Falú-Dávalos) / 2. – MIS LLAMITAS, motivo de huayno (Ernesto Cavour) / 3. – AMORES HALLARAS, sanjuanito (Victor M. Salgado)*” – e assim por diante.³⁴⁸ Observe-se aqui a intenção de educar o público e, ao mesmo tempo, chamar sua atenção para o valor cultural do disco.

Não obstante essa busca por filiar o repertório gravado ao universo folclórico, os músicos incorporaram em seus discos diversos elementos voltados a adequar as faixas ao padrão estabelecido pela indústria fonográfica. Distanciando-se dos gêneros tradicionais, as músicas passavam a ter partes bem definidas – como introdução (geralmente instrumental), primeira parte, refrão, segunda parte e coda (final) –, sendo frequente o emprego de recursos tais como o *fade in* e o *fade out*. A música instrumental “*Tema de la Quebrada de Humahuaca*” – gravada pelo Inti-Illimani em *Canto de pueblos andinos vol. 1* (Odeon, 1973)

³⁴⁷ A partir dos anos 1950, Paris se tornou um destino comum para músicos latino-americanos, que atuavam nas pequenas casas noturnas (*boîtes de nuit*) localizadas no Bairro Latino (Quartier Latin), dentre as quais se destacavam L’Escale e La Candelária. Tendo Paco Ibáñez como elemento articulador, artistas e escritores espanhóis e latino-americanos consolidaram uma verdadeira rede na capital francesa. Entre os intérpretes que transitavam por ali nos anos 1950 e 1960, encontram-se Atahualpa Yupanqui; Violeta, Isabel e Ángel Parra; Los Machucambos; Los Inkas; Los Chalchaleros e Los Calchakis. É nesse contexto que a música andina começará a ser difundida pelos meios de comunicação de massa, especialmente pelo selo discográfico Le Chant du Monde. A partir do êxito de tal repertório na França, os discos e instrumentos de música andina passarão a circular cada vez mais na América do Sul. Cf. GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 445-446.

³⁴⁸ Para mais exemplos, cf. as transcrições incluídas na seção Anexo, ao final da dissertação.

– é representativa da influência exercida pela tecnologia da gravação no resultado final dos fonogramas, pois, em sua execução, a variação dinâmica foi potencializada pelo uso do *mixer* (mesa de som). Somado aos microfones utilizados para captação dos sons, este aparelho permitia o nivelamento das alturas dos instrumentos, garantindo um som mais coeso.

Por fim, é importante mencionar a padronização do tempo de duração das faixas, entre 2 e 4 minutos. A origem desse padrão remonta aos discos de goma-laca de 78 RPM, com capacidade de 3 minutos por lado. Mesmo após a invenção do *Long Play* de vinil de 33 1/3 RPM, este formato se manteve predominante no âmbito da música popular, abarcando a maior parte das faixas que analisamos.³⁴⁹ Por outro lado, os discos conceituais lançados por Jara e pelos conjuntos tiveram o LP como pressuposto, na medida em que este permitia a gravação de faixas mais longas (como “*Vivir como él*”, que ultrapassa 18 minutos), bem como o estabelecimento de diálogos entre as diferentes faixas a partir de um princípio unificador.

Como apontou o historiador Cleber Sberni Júnior, com a criação do LP de vinil – produto final de um processo de composição, *performance* e gravação –, os discos

[...] poderiam realizar uma determinada idéia, que deveria também vir encartada num título e numa capa e contracapa, expressar uma maior articulação de signos e elementos em torno de uma obra. Com o LP, há a possibilidade de execuções mais longas, criando intersecções e intertextos musicais, citações que se repetem, timbres, o prolongamento de um clima proposto pelas construções de arranjos.³⁵⁰

Assim, as condições técnicas passaram a possibilitar produções mais elaboradas – ou seja, “ao artista é apresentada a possibilidade da construção de ‘uma obra’ segundo uma possível e determinada temática”³⁵¹, abrindo espaço para o desenvolvimento do conceito ilustrado de arte no âmbito da música popular. No caso chileno, os anos 1960 e 1970 foram marcados por uma série de experiências voltadas a “incrementar” a canção folclórica através da vinculação com formas estéticas identificadas a outras tradições artísticas. Vejamos como esse diálogo se processou na produção discográfica analisada.

³⁴⁹ SBERNI JÚNIOR, Cleber. *O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina em 1972*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2007, p. 32-34. Disponível em: <http://200.145.119.5/poshistoria/cleber.pdf>.

³⁵⁰ Ibid., p. 36.

³⁵¹ Ibid., p. 37.

2.2.3 Os referenciais estéticos

De acordo com Juan Pablo González, “A inquietude artística e intelectual dos músicos da Nova Canção os levou a estudar, experimentar e aproximar-se da literatura, do teatro e da plástica, o que até então era pouco habitual entre os músicos populares”³⁵². Em sua busca por diferenciar-se do repertório considerado mais comercial – ou de “baixa qualidade” –, os músicos identificados com a NCCh procuraram renovar o folclore atribuindo-lhe um papel artístico. Para tanto, valeram-se dos diferentes elementos integrantes dos LPs, desde as letras das canções e o acompanhamento instrumental até a arte gráfica utilizada nas capas e contracapas. No que tange a este último aspecto, a criação da DICAP instituiu um novo referente para a produção discográfica chilena. Tendo como protagonistas os artistas gráficos Vicente Larrea, Antonio Larrea e Luis Albornoz, os LPs lançados pelo selo 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.³⁵³ Tal proposta permitiu a agregação de um valor estético aos discos, que “eram vistos mais como objetos culturais que como produtos comerciais”³⁵⁴.

Visando “propagar conteúdos mais do que promover artistas”, as capas e contracapas produzidas pela DICAP “evitavam a idolatria da estrela, pondo seus retratos em segundo plano [...] ou simplesmente substituindo-os por desenhos ou logotipos com os nomes dos músicos”³⁵⁵. No conjunto de discos analisados, observamos uma diferença significativa entre as imagens que integram os LPs da Odeon – que priorizam as fotografias dos músicos – e aquelas presentes nos discos da DICAP. Por outro lado, verifica-se que este último selo exerceu influência sobre o primeiro – o que pode ser percebido na arte de discos como *Canto libre* e *Canto de pueblos andinos vol. I*, que trazem em suas capas fotografias (no primeiro caso) e desenhos (no segundo) que procuram apresentar a proposta do disco sem recorrer ao retrato dos intérpretes.

Os artistas gráficos da DICAP utilizaram nos LPs analisados uma ampla gama de técnicas para representar visualmente o conteúdo dos fonogramas. Em alguns casos, a relação

³⁵² GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Música popular chilena de raíz folclórica”. ADVIS, Luis; CÁCERES, Eduardo ; GARCÍA, Fernando; GONZÁLEZ, Juan Pablo (eds.). *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. 22, tradução nossa.

³⁵³ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 375.

³⁵⁴ GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Música popular chilena de raíz...”, p. 23.

³⁵⁵ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 111, tradução nossa.

entre as capas e as faixas aparece explicitada – como ocorre, por exemplo, em *X Viet-nam*. Outras vezes, não se observa uma vinculação direta entre as imagens e a problemática abordada no disco. Assumindo riscos criativos, os artistas elaboraram algumas imagens pouco convencionais para os padrões da época, como na contracapa de *Pongo en tus manos abiertas...*, que apresenta duas versões de uma foto de perfil da cabeça de Víctor Jara, unidas de forma invertida pelo pescoço.³⁵⁶



IMAGEM 10: Contracapa do LP *Pongo en tus manos abiertas...* (Víctor Jara, Jota Jota, 1969).

No que se refere ao diálogo com a poesia, um primeiro aspecto a ser considerado é que dois dos músicos identificados à NCCh eram poetas com obras literárias publicadas e membros da Sociedade de Escritores do Chile: Patricio Manns e Osvaldo Rodríguez. Conjugando formas características da poesia popular aparentadas com o *romance* espanhol – pesquisadas e difundidas por folcloristas como Margot Loyola e Nicanor Parra – com temas de crítica social, esses *cantautores* tiveram como referências centrais Violeta Parra e Pablo Neruda.³⁵⁷ Militante do PCCh, Neruda participou de diversos projetos musicais durante os anos 1960 e 1970, que incluíram musicalizações de poemas de sua autoria realizadas por músicos eruditos e populares, além da gravação do LP *Neruda* (Jota Jota, 1969), em que o próprio poeta recita alguns de seus textos. Entre os compositores e intérpretes ligados à NCCh, a aproximação com a poesia nerudiana resultou na cantata dramática *Fulgor y muerte*

³⁵⁶ LARREA, op. cit., s.n.p.

³⁵⁷ Sobre a influência da poesia popular na NCCh, cf. RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *La nueva canción chilena: continuidad e reflejo*. Havana: Casa de las Américas, 1988.

de *Joaquín Murieta* (que abordaremos mais adiante), composta por Sergio Ortega, e nos LPs *Arte de pájaros*, de Ángel Parra (Demon, 1966), e *Canto General*, do conjunto Aparcoa (Philips, 1971).³⁵⁸

No caso de Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani, o diálogo com a poesia se deu através da musicalização de textos de autores como o cubano Nicolás Guillén (“*La muralla*”) e os espanhóis Miguel Hernández (“*El niño yuntero*”, “*Vientos del pueblo*”) e Juan Ramón Jiménez (“*La pérdida*”), bem como da interpretação de canções elaboradas por outros músicos com base em poemas de Neruda (“*Ya parte el galgo terrible*”, “*Así como hoy matan negros*”, “*Cuecas de Joaquín Murieta*”) e Violeta Parra (“*La exiliada del Sur*”) – para citar alguns exemplos.

Passando aos aspectos musicais do repertório analisado, observa-se que embora o folclore tenha constituído o ponto de partida das criações e versões realizadas pelos músicos, outras influências foram sendo incorporadas a partir de fins dos anos 1960. Nas palavras do musicólogo Rodrigo Torres,

O substrato desta música [NCCh] é a tradição musical folclórica [...] Contudo, é também característico desses criadores [...] que paulatinamente tenham integrado a suas vertentes fundamentais outros materiais, recursos e procedimentos (ritmos e sonoridades, etc.) provenientes de distintos contextos musicais.³⁵⁹

No caso dos compositores, o musicólogo Juan Orrego Salas indica que a trajetória de Víctor Jara seria representativa da progressiva abertura a “elementos rítmicos, melódicos, harmônicos, instrumentais e formais forâneos à órbita mesma da tradição popular, para enriquecer seu vocábulo expressivo e reforçar sua mensagem”³⁶⁰. Assim, se num primeiro momento o repertório de Jara seria “tributário do folclore” tanto nas estruturas musical e poética quanto na substância melódica e harmônica, “Avançando em sua obra, há um progressivo distanciamento das estruturas básicas da canção folclórica e de seus elementos mais evidentes”³⁶¹. Combinando materiais e formas de distintas procedências e, assim, movendo-se com mais liberdade no campo musical, a produção de Jara – especialmente a partir de 1969 – seria marcada pelos seguintes elementos: a) concepção da estrutura musical e poética mais extensa, complexa e contrastada; b) melodias mais variadas e flexíveis; c)

³⁵⁸ Sobre estas duas últimas obras, cf. GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 291-292.

³⁵⁹ TORRES, Rodrigo. “La urbanización de la canción folklórica”. *Literatura chilena: creación y crítica*. Madrid; Los Angeles, n. 33/34, jul./dez. 1985, p. 25, tradução nossa.

³⁶⁰ ORREGO SALAS, op. cit., p. 6, tradução nossa.

³⁶¹ TORRES, op. cit., p. 29, tradução nossa.

ampliação dos recursos harmônicos; d) maior versatilidade dos acompanhamentos instrumentais; e) maior preocupação com o colorido.³⁶²

As parcerias estabelecidas por Jara nesse período potencializaram esse desenvolvimento, abrindo espaço para novos projetos musicais. O trabalho com o Inti-Illimani permitiu a incorporação de variados instrumentos ao seu repertório, sendo que

A operação musical propriamente nova foi a de ir fazendo prevalecer pouco a pouco um critério relacionado com as maiores possibilidades de desenvolvimento técnico e de integração grupal de cada instrumento, por sobre a variedade e novidade colorística das recém-descobertas sonoridades, deslumbramento que sem dúvida foi uma poderosa motivação inicial.³⁶³

O crescente domínio técnico dos instrumentos latino-americanos estimulou um processo de distanciamento em relação aos seus contextos musicais de origem, isto é, “uma progressiva desfolclorização e desterritorialização de seus usos e comportamentos tradicionais”³⁶⁴. Tal procedimento pode ser observado no tema instrumental “Charagua”, composto por Jara e gravado em 1971 em seu *single Charagua / El aparecido* (DICAP) e no LP *Autores Chilenos* (DICAP), do Inti-Illimani. Na entrevista que nos concedeu, Max Berrú contou que assim que o conjunto regressou de sua viagem à Colômbia, apresentou o *tiple* a Víctor Jara, que decidiu incluí-lo na música incidental que lhe havia sido encomendada pela TV Nacional do Chile. Adaptando o instrumento colombiano à sonoridade andina de *quenás*, pandeiro e *bombo*, “Charagua” integra diferentes tradições musicais, contribuindo para cristalizar, massificar e tornar cotidiana a fusão latino-americana.³⁶⁵

A preocupação com o acompanhamento instrumental se explicita em outra música composta para a TV Nacional: “La partida”, gravada em *El derecho de vivir en paz* (DICAP, 1971). De acordo com Orrego Salas, trata-se da transformação do motivo melódico do acompanhamento utilizado na canção “*Manifiesto*”³⁶⁶ em um tema instrumental independente.³⁶⁷ Dando continuidade à proposta de integrar instrumentos de distintas procedências, “La partida” reúne *charango*, *tiple*, baixo acústico, *quena*, bongô e *pandereta*. O colorido da música é dado principalmente pelas freqüentes variações dinâmicas e pela versatilidade instrumental. No primeiro caso, são empregadas mudanças de intensidade na

³⁶² Ibid., p. 29.

³⁶³ ACEVEDO et. al., op. cit., p. 51, tradução nossa.

³⁶⁴ Ibid., p. 52, tradução nossa.

³⁶⁵ Ibid., p. 52.

³⁶⁶ Composta por Jara em 1972, “*Manifiesto*” foi gravada, mas não chegou a ser lançada em disco no período estudado. Em 1974, a gravação original foi incluída no LP *Manifiesto*, uma coletânea de canções editadas pelo selo inglês Logo Records.

³⁶⁷ ORREGO SALAS, op. cit., p. 7.

interpretação a fim de contribuir com o contorno harmônico e melódico, conforme podemos perceber na introdução feita pelo *charango*. Os demais instrumentos vão sendo incorporados progressivamente – ocasionando um constante *crescendo* – e desempenham funções distintas ao decorrer da música, como na parte que prepara a entrada da *quena* (que substitui o *tiple* na melodia), na qual os instrumentos acompanhantes passam a ser utilizados de forma percussiva (intervalo de 2’04’’ a 2’38’’).

Mas as inovações estéticas observadas no repertório de Jara não se reduziram ao âmbito instrumental. Estabelecendo diálogos entre música e teatro, o artista “levou o conceito de vanguarda à música popular, experimentando com a linguagem, aplicando estratégias de criação coletiva e enlaçando a música com o drama e a dança”³⁶⁸. Embora possamos encontrar elementos teatrais já em seus primeiros LPs – como ocorre em “*El carretero*”³⁶⁹ (*Víctor Jara*, 1966), que alterna canto em terceira pessoa e recitativo em primeira pessoa, estabelecendo dois planos diferentes e complementares –, é em *La población* (1972) que a fusão das duas expressões artísticas atinge seu ponto culminante.

Tendo como tema central o processo de formação da *población* santiaguina Herminda de la Victoria, esse disco conceitual é resultado de um exaustivo trabalho de campo, conforme descreveu Sílvia Simões:

Jara percorreu diversas *poblaciones* [...] gravando testemunhos e observando a organização social das pessoas que aí habitavam. Em *Herminda de la Victoria* gravou uma série de depoimentos do grupo de *pobladores* original que vivenciaram o drama de planejar e executar a *toma* [ocupação] da terra, assim como sons ambientais (vozes de mulheres, risos, conversas, uma poesia declamada por um menino, ruídos de animais, rádios transmitindo músicas) que foram utilizados no disco.³⁷⁰

Assim, a canção que abre o álbum, “*Lo único que tengo*”, é precedida por um canto de galo; “*Luchín*” (faixa 3) inclui latidos de cachorro e a voz de uma criança recitando um texto; “*La toma*”, “*Herminda de la Victoria*” e “*Marcha de los pobladores*” se iniciam com relatos de *pobladoras*. Outros recursos teatrais empregados nas canções são sons de estúdio imitando ventania e trovão (“*En el río Mapocho*”); coros aumentando a dramaticidade das letras (“*En el río Mapocho*”, “*La toma*”, “*Herminda de la Victoria*”); diálogos entre personagens (“*La toma*”, “*La carpa de las coliguillas*”, “*Sacando pecho y brazo*”); e letras com caráter descritivo, que contribuem para ambientar o ouvinte (“*Luchín*”, “*La toma*”).

³⁶⁸ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 377-378, tradução nossa.

³⁶⁹ Cf. ACEVEDO et. al., op. cit., p. 35.

³⁷⁰ SIMÕES, op. cit., p. 154, grifo no original.

Observa-se que os diferentes elementos cênicos, poéticos e instrumentais aparecem fortemente articulados no disco, complementando-se para reiterar determinadas ideias. Essa “concepção global da obra”³⁷¹ pode ser percebida, por exemplo, em “*Luchín*”, baseada na história de um menino encontrado em meio aos escombros da casa em que vivia, localizada em uma *población* inundada pelo rio Mapocho durante um temporal. A letra da canção descreve as condições de vida da criança, remetendo ao cenário miserável que a cercava:

Frágil como un volantín / en los techos de Barrancas / jugaba el niño Luchín / con sus manitos moradas / con la pelota de trapo / con el gato y con el perro / el caballo lo miraba. / En el agua de sus ojos / se bañaba el verde claro / gateaba a su corta edad / con el potito embarrado / [...] Si hay niños como Luchín / que comen tierra y gusanos / abramos todas las jaulas / pa' que vuelen como pájaros.

Interpretada com voz e violão no estilo do *canto a lo humano*, a canção possui uma melodia simples e triste que, somada ao canto suave e à voz de criança que recita uma poesia, remete ao universo infantil.

A unidade alcançada por Jara nas faixas que compõem o LP foi possibilitada pelo trabalho conjunto com outros artistas: o dramaturgo Alejandro Sieviking foi co-autor das letras; a atriz Bélgica Castro participou de alguns diálogos integrantes das canções; Isabel Parra e o conjunto Cantamaranto agregaram vozes femininas ao canto; os grupos masculinos Inti-Illimani e Huamarí atuaram na interpretação vocal e instrumental (incluindo alguns diálogos); o músico Pedro Yáñez realizou acompanhamentos de violão; e Franz Benko colaborou na engenharia de som.

Vejamos agora outra face das parcerias estabelecidas no período considerado que contribuiu para diversificar o repertório da NCCh: a aproximação entre músicos populares e músicos eruditos. Como ressaltou a musicista Pilar Peña em sua dissertação, o processo de politização ocorrido na sociedade chilena entre os anos 1960 e 1973 repercutiu nos diferentes espaços de produção musical, tornando-os transversais. Assim,

[...] os limites do ‘erudito’ e do ‘popular’ tendem, seja no discurso ou bem na prática desses músicos, a desvanecer (devido a que a conjuntura política e social faz que músicos de ambos campos trabalhem em conjunto, produzindo-se um fluido intercâmbio entre ambos ofícios musicais) [...]³⁷²

³⁷¹ Cf. ACEVEDO et. al., op. cit., p. 49.

³⁷² PEÑA QUERALT, Pilar. *La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973: una aproximación al problema del arte*. Dissertação (Mestrado em Artes, menção em Musicologia) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2010, p. 2, tradução nossa.

Dois movimentos confluíram nessa busca por integração: por um lado, o impulso “ilustrado” da NCCh levou os músicos populares a aproximarem-se da tradição erudita, visando vencer as limitações técnicas que dificultavam o desenvolvimento de um pensamento musical mais completo e coerente³⁷³; por outro, alguns músicos acadêmicos passaram a questionar seus espaços tradicionais de atuação, postulando a necessidade de romper com o paradigma da “arte pela arte” de modo a colocar os frutos de sua criatividade a serviço de um discurso político de alcance massivo.³⁷⁴

Tendo como antecedente o trabalho desenvolvido pelo comunista Roberto Falabella (1926-1958) – “o primeiro compositor a posicionar-se explicitamente de maneira política e militante”³⁷⁵ –, um grupo de compositores chilenos dos anos 1960 buscou dotar sua música de elementos que a vinculassem de maneira mais direta com a sociedade.³⁷⁶ Num primeiro momento, o trabalho com temas políticos produziu obras orquestrais que, embora incorporassem recursos da música popular, foram concebidas para a interpretação de músicos de conservatório. É o caso de *América Insurrecta* (1962), de Fernando García e Pablo Neruda, dedicada ao PCCh; *Memento* (1966), de León Schidlowsky e Javier Heraud, dedicada à memória do sacerdote Camilo Torres; *Responso para José Miguel Carrera* (1967) de Gustavo Becerra; e *Responso para un guerrillero* (1968), de Eduardo Maturana.³⁷⁷

A partir de fins da década, três compositores daquela geração iniciaram uma frutífera colaboração com músicos populares: Sergio Ortega, Luis Advis e Gustavo Becerra. Esse trabalho se desenvolveu em diferentes frentes, abarcando a composição de temas de caráter popular (como vimos nas canções contingentes resultantes da parceria Ortega-Quilapayún); assistência na elaboração de arranjos musicais; e criação de obras híbridas, mesclando elementos populares e eruditos.

No caso dos arranjos, podemos citar as participações de Sergio Ortega no LP *Víctor Jara* (1967) e de Luis Advis em *Autores Chilenos* (Inti-Illimani, 1971). Este último disco constitui uma representação da “tradição” da música nacional que teria sido iniciada por Violeta Parra e continuada pelos músicos da NCCh. Das 10 faixas que o integram, 6 contam com autoria de Violeta. Destas, 4 haviam sido gravadas por ela nos anos finais de sua vida (“*Run Run se fue p’al norte*”, “*Rin del angelito*”, “*Volver a los 17*”, “*Corazón maldito*”) e 2

³⁷³ GONZÁLEZ, “Música popular chilena de raíz...”, p. 15.

³⁷⁴ PEÑA QUERALT, op. cit., p. 02.

³⁷⁵ Ibid., p. 51, tradução nossa.

³⁷⁶ GONZÁLEZ, “Tradición, identidad y vanguardia...”, p. 200-201.

³⁷⁷ Ibid., p. 201.

foram musicalizadas e difundidas postumamente por Isabel Parra (“*Lo que más quiero*”) e Patricio Manns (“*La exiliada del Sur*”). A seleção operada por Advis e o Inti-Illimani tem como base o tratamento artístico do folclore e sua proposta integradora (fusão de gêneros), ou seja, a parte da produção de Violeta recuperada no disco visa conectá-la diretamente com os demais músicos ali representados, todos eles ligados à NCCh: Víctor Jara, Sergio Ortega, Isabel Parra, Patricio Manns, Luis Advis e, em especial, Inti-Illimani.

Como destacou Juan Pablo González, a tendência a mover o folclore do papel funcional para o artístico, já observada em canções de Violeta, constituiu o eixo da proposta musical do conjunto.³⁷⁸ Intencionando “produzir uma abstração artística do folclore, criando uma ativa relação entre folclore e arte”³⁷⁹, seus integrantes incorporaram distintos recursos da música erudita, conforme podemos observar em *Autores chilenos*. Na versão ali incluída de “*Run Run se fue p’al norte*”, a letra foi alterada de modo a destacar as longas passagens instrumentais, inexistentes na canção original. Enquanto esta apresenta andamento rápido e é interpretada por Violeta apenas com voz e *charango*, Advis introduz outras vozes e um quarteto de violão, *tiple*, *quena* e *bombo* – instrumentos que vão sendo acrescentados ao decorrer da música, variando seu andamento (que começa lento, vai sendo acelerado até o clímax e depois volta a ser lento). Outro recurso empregado pelo compositor nessa música é o contraponto (entre duas *quenas* e entre *quena* e violão) – também presente nas faixas “*Tatatí*”, “*Rin del angelito*”, “*Lo que más quiero*” “*Volver a los 17*”.

Para Horacio Salinas, o trabalho com Luis Advis foi fundamental no desenvolvimento do Inti-Illimani:

Sim, Advis foi bem decisivo, nos deu um reconhecimento muito grande, 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.³⁸⁰

Esse diálogo entre as duas tradições musicais possibilitou o desenvolvimento de novos projetos de caráter híbrido. A ideia de compor obras de dimensões maiores estava em voga desde meados dos anos 1960 no âmbito da música popular chilena, especialmente após o sucesso de público alcançado por comédias musicais como *La Princesa Panchita*, de Jaime

³⁷⁸ GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Inti-Illimani and the artistic treatment of folklore”. *Latin American Music Review*. Austin, v. 10, n. 02, 1989, p. 269.

³⁷⁹ Ibid., p. 271, tradução nossa.

³⁸⁰ Entrevista a CIFUENTES SEVES, op. cit., s.n.p., tradução nossa.

Silva e Luis Advis (1958); *Esta señorita Trini*, de Luis Alberto Heiremans e Carmen Barros (1958); e *La Pértega de las Flores*, de Isidora Aguirre e Francisco Flores del Campo (1960).³⁸¹ Junto a estas, destacaram-se outras duas formas de música para teatro, com *La remolienda*, de Alejandro Sieviking e Víctor Jara; e a já citada *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda e Sergio Ortega.³⁸²

Estimulados por tais experiências e influenciados por tendências desenvolvidas no exterior, alguns músicos populares se dedicaram a elaborar obras conceituais, em formato de missas (*Misa a la chilena*, de Vicente Bianchi, 1965; *Misa chilena*, de Raúl de Ramón; *Oratorio para el pueblo*, de Ángel Parra, 1965) e LPs temáticos (*Una imagen de Chile*, de Los de Ramón, 1965; *¡Al “7° de línea”!*, de Los Cuatro Cuartos, 1966; *El sueño americano*, de Patricio Manns, 1967).³⁸³

Em 1970, Luis Advis compôs *Santa María de Iquique*, inaugurando o gênero que ele mesmo batizou como “cantata popular”. Pautando-se no modelo clássico da cantata barroca cultivada na Itália em fins do século XVII – cuja estrutura se baseia em árias, recitativos, coros e duos com acompanhamento instrumental –, o compositor promoveu alterações temáticas, estilísticas, instrumentais e narrativas visando adaptá-lo ao público da música popular. Conforme suas próprias palavras, as mudanças processadas foram as seguintes:

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.³⁸⁴

De acordo com Orrego Salas, a unidade da obra foi alcançada por meio do uso de materiais temáticos recorrentes, modificados de acordo com os ditames do desenvolvimento dramático.³⁸⁵

³⁸¹ Criadas por dramaturgos e compositores de conservatório, as comédias musicais do período tinham como objetivo atingir um público amplo através de uma linguagem simples. Seus temas eram situações dramáticas ligeiras, com desenlaces geralmente harmoniosos e moralistas. Cf. GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 272-283.

³⁸² Ibid., p. 272-273.

³⁸³ Sobre essa produção, cf. Ibid., p. 283-294 (discos conceituais) e p. 294-302 (missas populares).

³⁸⁴ ADVIS, Luis apud QUILAPAYÚN; DUVAUCHELLE, Hector. *Santa María de Iquique*. Jota Jota, 1970, contracapa, tradução nossa.

³⁸⁵ ORREGO SALAS, op. cit., p. 11.

Concebida para ser interpretada pelo Quilapayún, *Santa María de Iquique* foi composta em fins de 1969, mas os ensaios realizados entre março e maio de 1970 influenciaram diretamente em seu resultado final. Como os integrantes do conjunto praticamente não possuíam conhecimentos formais de música, foi necessário estabelecer um modo de trabalho que permitisse superar as dificuldades de comunicação entre o criador e os intérpretes. Para tanto – distanciando-se do processo composicional clássico, em que todas as partes da música e intervenções instrumentais são escritas em partitura –, a montagem da cantata popular integrou partes interpretadas de ouvido (correspondentes ao acompanhamento rítmico-harmônico dos dois violões e do *charango*) com partes escritas (constituídas pelo canto, as duas *quenás*, o violoncelo e o contrabaixo). As “partes sem escrever” foram baseadas em ritmos e toques instrumentais latino-americanos propostos pelos integrantes do Quilapayún a Luis Advis, mas realizadas sobre harmonias determinadas pelo compositor, que cantava aos intérpretes as partes vocais e das *quenás* para que memorizassem.³⁸⁶ Instaurou-se, assim, um modo de trabalho entre músicos de conservatório e músicos populares que serviria de antecedente para a elaboração de obras posteriores.

A estreia da cantata popular teve lugar no *II Festival de la Nueva Canción Chilena*, em agosto de 1970, embora algumas semanas antes ela já tivesse sido gravada em disco pela Jota Jota. Nossa análise se baseou neste último registro, que é necessariamente distinto da apresentação pública, seja pelos diferentes recursos técnicos, seja pela ausência da *performance* ao vivo.

Tematizando a repressão violenta dispensada a trabalhadores grevistas reunidos na cidade de Iquique em 1907, a cantata popular se divide em nove partes: dois pregões³⁸⁷ que abrem e fecham o relato; quatro canções cujos motivos são a vida do trabalhador salitreiro, a ilusão da viagem a Iquique, o medo das consequências da greve e o triste desfecho do episódio; um interlúdio³⁸⁸ cantado, que versa sobre as esperanças e frustrações dos pampianos frente à solidariedade dos pobres e o desdém dos ricos; uma canção-ladainha³⁸⁹, súplica cujo ritmo e tonalidade adquirem a forma de um réquiem no qual se enfatiza o número de vítimas; e uma canção final, que busca chamar a atenção para os acontecimentos lamentáveis

³⁸⁶ CARRASCO, op. cit., p. 151-152; GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 306.

³⁸⁷ O “pregão” possui origem popular e se vincula aos gritos e cantos de rua com que vendedores e trabalhadores ambulantes anunciavam suas mercadorias e serviços.

³⁸⁸ Breve composição instrumental – com ou sem canto – executada entre dois corais.

³⁸⁹ Série de louvor e súplicas ordenadas, repetidas e concordantes entre si, pelas quais se roga a Deus e à Virgem Maria.

clamando por um futuro diferente. A composição inclui também cinco relatos em verso, sem música, que resumem brevemente os fatos desde a origem do conflito até seu desfecho.³⁹⁰

Entre as partes cantadas e recitadas, intercalam-se quatro interlúdios e um prelúdio instrumentais, de estilos e formas variadas, acompanhando a atmosfera dos distintos episódios narrados. O prelúdio introdutório anuncia motivos e climas expressivos de toda a obra, ao passo que os outros 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”³⁹¹, e, assim, contribuindo para dar unidade à obra.

De fato, *Santa María de Iquique* foi concebida como totalidade: as dezenove faixas que compõem o LP – resultando em aproximadamente 37 minutos de gravação – estão integradas, dialogando intimamente entre si. Sem desconsiderar essa relação, propomos a análise de uma faixa do álbum, a fim de demonstrar que a composição de Advis se inspira na música folclórica latino-americana – em especial, a andina –, mas utiliza sistematicamente recursos da música erudita.

A penúltima canção do LP (faixa 16) é introduzida por elementos que remetem à forma de oração, quais sejam o canto de baixa intensidade com melodia na mesma nota e o acompanhamento mínimo do violão, lembrando uma música à *capella*. A primeira parte faz referência à estrutura da música andina ao introduzir o *charango* e a *quena*, que sobressai, além de apresentar melodia e harmonia marcadamente tonais, simples e repetitivas e ritmo com predominância do compasso terciário³⁹². Uma comparação com a canção folclórica “*Ojos azules*”³⁹³, gravada pelo Inti-Illimani em 1976, explicita essa identificação. Nota-se nas duas canções a utilização da escala menor e do quinto grau menor ao invés do dominante, sendo que a harmonia segue um padrão de quatro compassos, no qual a tônica é adiantada, caindo no quarto compasso.

³⁹⁰ AGUAYA CISTERNAS, Gonzalo; ALVEAL QUINTANA, Nery; OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. “Santa María en la literatura: desde los versos populares hasta Rivera Letelier”. *Revista Chilena de Literatura*. Santiago, n. 75, nov. 2009, p. 281. Disponível em:

<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewPDFInterstitial/1183/1045>

³⁹¹ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 307, tradução nossa.

³⁹² A predominância do compasso terciário é bastante comum nos gêneros andinos.

³⁹³ A canção “*Ojos azules*”, pertencente ao cancioneiro andino, foi arranjada e gravada pelo Inti-Illimani no LP *Canto de pueblos Andinos vol. II*, pelo selo italiano Dischi dello Zodiaco em 1976. A versão utilizada em nossa análise foi a reedição em CD *Canto de pueblos Andinos vol. II*, FONOMUSIC (Espanha), 1990, faixa 7.

A segunda parte, constituída de voz e violão, caracteriza-se por um contraponto complexo e harmonia desfuncionalizada³⁹⁴, sem direção clara. A terceira e última parte, desenvolvida com voz e violão, baseia-se na melodia da primeira, harmonizada com os acordes da segunda. Seu contraponto complexo começa igual ao desta, mas adiciona vozes, caindo no coro à *capella* tipicamente barroco. Por outro lado, é interessante notar que tanto na terceira quanto na segunda partes, o violão faz rasgueios que citam os da música andina tradicional, explicitando o elemento folclórico.

Com o sucesso dessa primeira experiência, novas cantatas populares foram montadas no período estudado, reunindo compositores eruditos e conjuntos populares, destacando-se a *Cantata del Carbón* (1970), de Cirilo Vila e Isidora Aguirre (não estreada); *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; e *La Fragua* (1972), de Sergio Ortega, interpretada pelo Quilapayún. Como veremos no próximo capítulo, essas obras privilegiaram o trabalho com temáticas sociais associadas a episódios históricos e contemporâneos.

O trabalho com músicos de conservatório também estimulou os integrantes dos conjuntos da NCCh a comporem, eles próprios, músicas mais elaboradas. Embora tal atividade tenha florescido principalmente no período de exílio – com as novas criações de Horacio Salinas e José Seves, do Inti-Illimani; e Eduardo Carrasco e Rodolfo Parada, do Quilapayún –, podemos localizar já nos discos produzidos pelos grupos entre 1971 e 1973 elementos pouco convencionais no âmbito da música popular. É o caso das acentuadas variações dinâmicas presentes em “*Alturas*”, de Salinas (*Canto de pueblos andinos vol. I*, 1973); dos contrapontos utilizados em “*Tatati*”, do mesmo autor (*Autores chilenos*, 1971), e nas composições de Carrasco “*Tú*” e “*Voy e vuelvo*” (*Quilapayún 5*, 1972); e de elementos harmônicos que fogem à égide da música andina tradicional, demonstrando maior preocupação com o acompanhamento instrumental – o que pode ser observado tanto nas mencionadas criações de Salinas como nas faixas “*Ausencia*”, “*Tú*”, “*Voy y vuelvo*” e “*Vals*”, todas integrantes do LP *Quilapayún 5*.

Ao indicarmos o aporte dos músicos de conservatório no desenvolvimento da NCCh, não pretendemos reiterar a hierarquização praticada em alguns trabalhos acadêmicos segundo a qual a “qualidade” do movimento reside justamente nessa aproximação com a música

³⁹⁴ O termo foi retirado de GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 308.

erudita.³⁹⁵ Entendemos que tal diálogo enriqueceu a obra dos artistas estudados por oferecer-lhes novos recursos e estimular novos projetos musicais – o que não significa que os elementos incorporados, por si mesmos, fossem mais ou menos legítimos; tivessem maior ou menor qualidade. Como procuramos demonstrar no decorrer deste capítulo, o diálogo com tradições distintas – da canção contingente à cantata barroca; do folclore aos recursos de estúdio – foi uma marca da NCCh, de modo que a análise do movimento tem mais a ganhar examinando os cruzamentos produzidos no meio artístico em questão do que julgando-os a partir de critérios subjetivos. Reconhecer que o conceito ilustrado de “arte” esteve fortemente presente na proposta cultural dos músicos comprometidos com a esquerda chilena – conforme demonstrou Pilar Peña na dissertação intitulada *La revolución ilustrada de la música chilena, 1960-1973* – não deve implicar a utilização desse critério para analisar a totalidade de seu repertório.

Afinal, é na relação tensa entre práticas e representações que os produtos culturais adquirem significados, cabendo ao historiador tratar os discursos em sua descontinuidade e em sua discordância.³⁹⁶ Tal perspectiva nos parece fundamental, uma vez que permite compreender as diferentes faces do movimento da NCCh de maneira integrada, recusando as simplificações que buscam estabelecer qual seria a “verdadeira” natureza do movimento – “folclórica”, “artística” ou “política”. Em sua ânsia por dotar a música popular de elementos que a vinculassem com a realidade presente, os músicos analisados lançaram mão de uma ampla gama de recursos técnicos e comunicativos, que tenderam a se renovar constantemente.

Nesse sentido, a questão da forma e do conteúdo não parece ter constituído um dilema no interior do movimento.³⁹⁷ Se é inegável que ocorreram disputas voltadas a legitimar tal ou qual interpretação sobre a “autêntica música revolucionária” – como atestam as críticas de diversos artistas às canções contingentes gravadas pelo Quilapayún –, a variedade de estilos e temas cultivados pelos músicos aponta para a busca permanente de novas possibilidades criativas. Em outras palavras: na prática, o projeto revolucionário atuou antes como estímulo à diversificação do repertório associado à NCCh do que como elemento limitador e

³⁹⁵ Pilar Peña critica essa abordagem que concebe de maneira hierárquica a participação de músicos de conservatório no movimento da NCCh, apontando para a necessidade de questionar o conceito ilustrado de “arte” antes de aplicá-lo aos estudos musicais. Cf. op. cit., especialmente p. 104-115.

³⁹⁶ CHARTIER, op. cit., p. 76-79.

³⁹⁷ Essa constatação se aproxima daquela realizada por Tânia Garcia em relação ao Novo Cancioneiro. De acordo com a autora, diferentemente do Centro Popular de Cultura da UNE (Brasil), o movimento argentino não concebeu hierarquias entre forma e conteúdo, embora reivindicasse uma revolução estética que fosse também político-ideológica. Cf. “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 Manifesto del Nuevo Cancionero” (*mimeo*).

homogeneizante. Assim, o discurso compartilhado por diferentes músicos sobre a função social da arte num contexto marcado por grandes expectativas de mudança se traduziu em propostas que, embora apresentassem elementos comuns, não seguiram um mesmo padrão.

Como pudemos observar, o impacto ocasionado pela chegada da UP ao poder não implicou necessariamente em uma maior politização dos repertórios. Se no caso do Quilapayún a contingência política nacional passou a ocupar um espaço mais significativo entre 1970 e 1973, não se pode falar em uma ruptura em relação à sua produção anterior – cuja marca principal era a militância – e nem reduzir os discos lançados naquele período ao projeto político da *via chilena ao socialismo*, conforme atestam as faixas instrumentais e os temas amorosos predominantes em *Quilapayún 5*. Essas constatações se aplicam igualmente aos casos de Víctor Jara e, de modo mais evidente, Inti-Illimani. Embora o apoio ao governo instaurado esteja presente em diversas canções compostas por Jara e no LP *Canto al programa*, lançado pelo conjunto, as principais mudanças observadas em seus respectivos repertórios a partir de 1970 dizem respeito antes a elementos estéticos do que temáticos.

Daí a impossibilidade de confinar o movimento na noção de “arte instrumentalizada politicamente”, colocando o fator ideológico acima de qualquer outro elemento presente nos discos e tomando-o como critério explicativo básico. Pois, como lembra o historiador Jacques Revel, “os atores sociais do passado viviam, como é nosso caso, simultaneamente em vários mundos de significação e de ações”³⁹⁸, de maneira que seus discursos e práticas são irredutíveis a um ou outro desses mundos.

Além de inscrever os discursos trabalhados no primeiro capítulo em seus lugares e meios de produção e em suas condições de possibilidade, o quadro aqui apresentado teve como objetivo contribuir para contextualizar as canções que abordam temas históricos, políticos e sociais – repertório que será enfocado no próximo capítulo, a fim de aprofundar a análise dos elementos constituintes do discurso engajado dos músicos ligados à NCCh.

³⁹⁸ REVEL, Jacques. *Proposições: Ensaio de História e Historiografia*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009, p. 136.

CAPÍTULO 3:

FUNDAMENTOS DA PERSPECTIVA REVOLUCIONÁRIA E A CONSTRUÇÃO MUSICAL DE UM DEVIR HISTÓRICO PARA O “POVO”

Neste capítulo, enfocaremos os fundamentos ideológicos que alimentaram a perspectiva revolucionária presente no repertório da NCCh. Analisando a relação estabelecida nos discos entre a ressignificação de referenciais simbólicos associados ao passado e o projeto político da UP, defenderemos a hipótese de que os músicos estudados buscaram inserir o contexto político-cultural chileno de fins dos anos 1960 e início dos 1970 em determinada tradição, apontando para um suposto sentido da história, a fim de legitimar a *via chilena* como caminho para o triunfo do socialismo. Para tanto, examinaremos a maneira pela qual diferentes identidades (nacional, latino-americana e terceiro-mundista) e temporalidades (passado, presente e futuro) aparecem articuladas nesse repertório a partir do “popular” – tomado pelos músicos como referencial estético (arte popular) e ideológico (revolução socialista).

3.1 As identidades envolvidas na reivindicação do protagonismo histórico dos “excluídos”

3.1.1 A busca pelo nacional

Em seu livro autobiográfico *Quilapayún: la revolución y las estrellas*, Eduardo Carrasco recordou o “extremamente problemático que era para nós sermos chilenos”, concluindo que “Na verdade não sabíamos o que éramos, e creio que esta sensação compartilhamos com toda nossa geração”³⁹⁹. De acordo com Carrasco, a formação e o desenvolvimento do conjunto tiveram como problemática central a questão identitária: “Quem éramos nós afinal?, em que tradições podíamos verdadeiramente reconhecer-nos?, qual era finalmente nossa música? [...] Como se conciliam todas as nossas pertenças?”⁴⁰⁰.

Recusando a representação da chilenidade difundida pela Música Típica por considerá-la demasiado parcial e artificial, os músicos debatiam “sobre o que devíamos ou não considerar como ‘nacional’” num momento em que “este imperativo de autenticidade estava no coração de muitos, e em especial, de todos aqueles que estavam tentando criar um verdadeiro movimento da música nacional”⁴⁰¹. Segundo Carrasco, os artistas comprometidos com o projeto revolucionário decidiram-se pela aproximação com a cultura popular, encarada como depósito da “verdadeira” identidade chilena:

³⁹⁹ CARRASCO, op. cit., p. 22, tradução nossa.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 22-23, tradução nossa.

⁴⁰¹ Ibid., p. 23-24, tradução nossa.

De fato, como artistas, nós somente podíamos colocar nossas esperanças de desenvolvimento nas forças populares, únicas verdadeiramente sensíveis ao problema da cultura nacional. [...] Para realizar um projeto cultural nacionalista e libertário, nem as instituições oficiais, nem as universidades tal como então existiam, ainda menos os circuitos comerciais ou profissionais, tinham algo para oferecer-nos.⁴⁰²

Como assinalou Tânia Garcia recuperando o argumento do economista mexicano Jorge Castañeda, as esquerdas latino-americanas tradicionalmente pautaram seu discurso de luta no nacional, alegando que enquanto a elite local estrangeirizada se mantivesse no poder, a “verdadeira nação” – representada pelos setores marginalizados (pobres, indígenas, negros, camponeses) – estaria impedida de configurar-se. Mantendo essa concepção, os movimentos artísticos dos anos 1960 que levantaram a bandeira da revolução tinham como meta “devolver a nação ao povo”, reivindicando para si a exclusividade de representação de uma nova cultura nacional-popular. Em última instância, o objetivo desse projeto seria revelar as clivagens sociais ocultas pela ordem dominante e, a partir daí, permitir a materialização de uma nova hegemonia.⁴⁰³

No repertório analisado, a busca pelo nacional-popular se expressou de diversas formas, destacando-se a incorporação de gêneros folclóricos chilenos, a abordagem do universo dos sujeitos populares e o trabalho com temáticas vinculadas ao contexto nacional. Estes referenciais estão presentes não somente nas canções, mas também na arte gráfica utilizada nos discos.

É o caso de *Autores chilenos*, lançado pelo Inti-Illimani em 1971 (DICAP), o qual traz na capa a figura de uma Araucária, que foi descrita por Antonio Larrea como “símbolo dos valores nacionais”⁴⁰⁴ por remeter à expressão indígena (região da Araucanía). Na contracapa, encontramos a reprodução do mapa “*Tabula geographica regni Chile*”⁴⁰⁵, produzido pelo jesuíta Alonso de Ovalle no século XVII e apontado pela bibliografia como a primeira representação cartográfica que expressa a consciência do Chile como territorialidade específica. Reunindo representações de rios, animais e povos encontrados na então colônia espanhola, o mapa enfatiza a região da Terra do Fogo, localizada no extremo sul. Entendemos

⁴⁰² Ibid., p. 44-45, tradução nossa.

⁴⁰³ Cf. GARCIA, “O nacional-popular e a militância...”, s.n.p. Concordamos com o argumento da autora a respeito da viabilidade e do interesse em utilizar os conceitos gramscianos de “nacional-popular” e “hegemonia” no estudo dos movimentos musicais engajados desenvolvidos na América Latina nos anos 1960.

⁴⁰⁴ LARREA, op. cit., s.n.p., tradução nossa.

⁴⁰⁵ O mapa original se encontra digitalizado e pode ser acessado através do *link* http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0000066.

que a intenção dos artistas ao incluir essa imagem no LP foi explicitar o elemento identitário, associado à paisagem e aos indígenas.

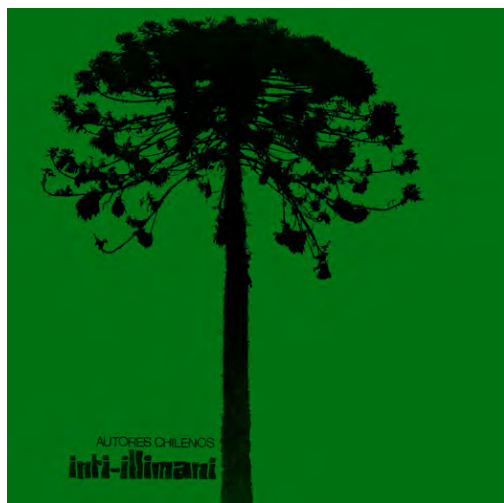


IMAGEM 11: Capa do LP *Autores chilenos* (Inti-Illimani, DICAP, 1971).



IMAGEM 12: Contracapa do LP *Autores chilenos* (Inti-Illimani, DICAP, 1971).

Musicalmente, a descrição do Chile tem continuidade nas duas primeiras canções do lado A – composições de Violeta Parra que narram viagens pelo norte (“*Run Run se fue p’al Norte*”) e pelo sul do país (“*La exiliada del Sur*”) do país. Se no primeiro caso as já comentadas alterações feitas por Luis Advis na letra⁴⁰⁶ omitem as passagens que fazem

⁴⁰⁶ Como vimos no capítulo 2, Advis manteve apenas parte da letra composta por Violeta Parra, realizando uma versão quase instrumental da canção.

menção ao trajeto do personagem tematizado, em “*La exiliada del Sur*”⁴⁰⁷ podemos encontrar referências a diversas cidades do país:

Un ojo dejé en Los Lagos / por un descuido casual, / el otro quedó en Parral / [...] / Mi brazo derecho en Buin / quedó, señores oyentes, / el otro por San Vicente / quedó no sé con qué fin; / mi pecho en Curacautín / lo veo en un jardincillo, / mis manos en Maitencillo / saludan en Pelequén, / mi blusa en Perquillauquén / recoge unos pececillos. / Se m'enredó en San Rosendo / un pie el cruzar una esquina, / el otro en la Quiriquina / se me hunde mares adentro, / mi corazón descontento / latió con pena en Temuco / y me ha llorado en Calbuco, / de frío por una escarcha, / voy y enderezo mi marcha / a la cuesta 'e Chacabuco. / Mis nervios dejo en Granero, / la sangr'en San Sebastián, / y en la ciudad de Chillán / la calma me bajó a cero, / mi riñonada en Cabrero / destruye una caminata / y en una calle de Itata / se me rompió el instrumento, / y endilgo pa' Nacimiento / una mañana de plata. / Desembarcando en Riñihue / se vio a la Violeta Parra. / [...]

Aqui Violeta é homenageada como personagem “autenticamente” chilena, capaz de confundir-se com a paisagem do país que ela se dedicou a explorar em suas diversas pesquisas de campo. As outras músicas de sua autoria incluídas no LP abarcam gêneros musicais nacionais que foram resgatados e/ou difundidos pela artista, como o *rin* (“*Rin del angelito*”) e a *sirilla* (“*Volver a los 17*”).

Tomando as composições de Violeta como legado aos músicos da NCCh, *Autores chilenos* enfatiza a parte de seu repertório em que o “nacional” e o “latino-americano” se encontram em estreito diálogo, por meio de fusões instrumentais. Pode-se dizer que o disco tem como marca a ênfase no pertencimento do Chile ao continente latino-americano. Desse modo, a valorização de compositores nacionais se dá de maneira a circunscrever as temáticas e formas musicais utilizadas num quadro mais amplo, o que se expressa tanto nas letras das canções “*Ya parte el galgo terrible*” e “*El aparecido*” quanto na instrumentação presente nas diferentes faixas, predominando o trio andino (*quena*, *bombo* e *charango*) e o *tiple* colombiano.

Em sentido oposto, Víctor Jara reuniu no disco *Canto por travesura* um repertório voltado a ressaltar as especificidades nacionais no quadro latino-americano. De acordo com uma entrevista concedida a Ricardo García e publicada na revista *Ramona* em 1973,

A ideia de fazer o disco me sugeriu um amigo, que me disse: “Olhe, e quando vai gravar essas canções alegres, divertidas, que tem escutado por aí?” Pensei que tinha razão, que os chilenos somos alegres, desbocados, com

⁴⁰⁷ Trata-se da versão realizada por Advis da canção “*El exiliado del Sur*” (Patricio Manns, Philips, 1971), composta por Patricio Manns a partir de um fragmento do já citado livro *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, que reúne textos autobiográficos de Violeta Parra.

muito senso de humor... Por outro lado, 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...⁴⁰⁸

Aqui é perceptível a crítica aos ritmos massivos (*cumbia*, *guajira*) empregados pelo Quilapayún em suas canções contingentes. Para responder ao que considerava uma politização excessiva da música popular, Jara recorreu ao argumento de que haveria diversos gêneros “autenticamente” nacionais a serem explorados pelos artistas comprometidos com a cultura popular. Nas *liner notes* do LP, a reivindicação da chilenidade adquire um caráter estereotipado:

O cantor sempre cantou ao divino / ao humano e por travessura. / O homem de nosso povo / come pimenta cacho de cabra e / toma ponche de culén / por isso seus cantos saem temperados. / Isso é um pouquinho nada mais / de todas as travessuras do chileno / e de todo seu saber popular.⁴⁰⁹

Como percebeu o historiador Martín Bowen Silva, *Canto por travesura* “[...] consegue politizar aquilo que aparece como inocente, mas já não no sentido da denúncia da inocência cúmplice da dominação burguesa, senão no do resgate de uma forma de conceber o sentido da vida cujo potencial era [...] necessário para a sobrevivência de um projeto destinado a restituir a fala ao povo”⁴¹⁰.

No disco *La Fragua*, versão gravada da cantata popular composta por Sergio Ortega e interpretada pelo Quilapayún com acompanhamento orquestral, *esse projeto de uma nacionalidade pautada no popular tem suas dimensões ampliadas*: “Hablemos de ti e de mí, / de pueblo a pueblo. / Nuestra historia ha corrido / como el metal de Chuqui / en manos extranjeras. / Hagámosla nuestra / digámosla nosotros”⁴¹¹. Dedicada à comemoração do cinquentenário do PCCh (1972), a obra discorre sobre a gestação, o desenvolvimento e o legado das lutas trabalhistas levadas a cabo no país, selecionando e interpretando episódios de modo a identificar os trabalhadores como motor da história nacional.

⁴⁰⁸ O texto foi reproduzido na edição em CD de *Canto por travesura* produzida pela Warner Music Chile em 2001.

⁴⁰⁹ JARA, Víctor. *Canto por travesura*. DICAP, 1973, contracapa, tradução nossa.

⁴¹⁰ BOWEN SILVA, Martín. “Construyendo nuevas patrias. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular”. BOWEN SILVA et. al. *Seminario Simon Collier 2006*. Santiago: Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Catolica de Chile, 2006, p. 31, tradução nossa.

⁴¹¹ ORTEGA, Sergio. “Recitado 1”. QUILAPAYÚN, *La Fragua*. DICAP, 1973, tradução nossa.

Observa-se em diversas passagens da obra a exaltação da “chilenidade” dos grupos que, em diversos momentos, teriam se rebelado contra a exploração imposta por representantes dos interesses estrangeiros – da Guerra de Arauco às manifestações dos trabalhadores do salitre e do carvão, incluindo também os conflitos agrários. Exploraremos esses encadeamentos mais adiante; por ora interessa ressaltar que a ideia que percorre *La Fragua* é a identificação da “pátria” com as lutas trabalhistas, simbolizada pela imagem ambígua da bandeira: “*La llamada de la patria llega,/ compañera, tenemos que pelear./ Camaradas tomemos la bandera,/ por lo nuestro a luchar, a luchar, a luchar*”⁴¹². Desse modo, diferentemente do que ocorre em *Canto por travesura*, aqui a identidade nacional aparece associada especificamente aos trabalhadores insurretos, tomados como representantes da vontade coletiva.

Não obstante as diferenças de ênfase observadas nos três discos analisados – ora privilegiando expressões culturais, ora políticas –, verifica-se que todos eles se lançaram à busca do “povo chileno”, assinalando o comprometimento das artes com o projeto da esquerda. Elegendo determinados setores marginalizados (indígenas, camponeses, operários) como portadores da “essência popular”, os artistas da NCCh procuraram reatualizar as representações da identidade nacional, num discurso voltado a mobilizar a sociedade para a necessidade de mudança.⁴¹³

Observando os anos de produção dos LPs, podemos perceber que o interesse pelo nacional ganhou força com a chegada da UP ao poder. Entre 1970 e 1973, o ideal patriótico – deslocado de suas referências originais de modo a questionar a ordem imperante – passou a ser exaltado em diversas canções, como “*Cueca de las fuerzas armadas y carabineros*” e “*Venceremos*”, integrantes do *Canto al programa* (Inti-Illimani, 1970); “*Marcha de los pobladores*”, faixa final de *La población* (Víctor Jara, 1972); e “*Cueca de la libertad*”, composição de Cirilo Vila gravada no *Quilapayún 5* (1972). Esta última identifica o governo instaurado com o resgate da pátria e convida o povo a participar do processo de mudanças em curso, a fim de consolidar a “soberania nacional”:

*La vida, tanto me gusta el paisaje de mi tierra / que no quiero estar en ella
como si extranjero fuera / y quiero mar y montaña hablando mi propia
lengua / y a nadie pedir permiso pa’ construir la patria nueva. / [...] / La
libertad ha llegado, / conquista del pueblo ha sido / en el corazón chileno
su llama ya se ha encendido. / Y siempre aquí quedará, la patria está
decidida / con unidad y trabajo no habrá fuerza que lo impida. / Y esta sí*

⁴¹² “Canción 4”, Ibid.

⁴¹³ GARCIA, “O nacional-popular e a militância...”, s.n.p.

*que es libertad / con la patria rescatada / con la justicia en la frente /
nuestra tierra liberada. / El pueblo y su dignidad / conquista su libertad.*

Como procuramos demonstrar neste item, o nacional foi uma referência marcante no repertório analisado. Mas o sentimento de pertença evocado pelos músicos não esteve restrito a este âmbito, conforme podemos observar nas canções que, posicionando-se frente a processos internacionais, reivindicam as identidades latino-americana e terceiro-mundista – aproximando o “povo” chileno dos demais povos “que buscam se liberar do imperialismo” para garantir “a consecução de sua autêntica realização histórica”⁴¹⁴.

3.1.2 A proposta de unidade latino-americana

Em seu livro *Cantores que reflexionan*, o escritor e ex-integrante da NCCh Osvaldo Rodríguez destacou que “o que se levantava naqueles anos no Chile não era um problema acerca da música chilena senão da música latino-americana como expressão comum”⁴¹⁵. O argumento segundo o qual haveria uma identidade cultural que conectaria as diferentes expressões musicais dos países do continente foi desenvolvido pelo músico Gustavo Becerra em uma entrevista publicada na revista *Araucaria de Chile* em 1978. Becerra propõe a definição da música chilena como “a música que fazem os chilenos”, recusando a concepção de que ela possuiria elementos exclusivos ou fosse fruto de uma tradição musical claramente diferenciada de qualquer outra. Por sua vez, a música latino-americana seria aquela que se refere a questões latino-americanas, incidindo na realidade da região de modo a desempenhar “uma função no processo histórico-cultural latino-americano”⁴¹⁶.

O músico defende que as “nossas” fronteiras culturais não coincidiriam com as fronteiras geográficas. Por exemplo: a cordilheira dos Andes não deveria ser encarada como elemento separador, mas antes como fator de união; um cordão umbilical ou uma coluna vertebral da identidade cultural latino-americana.⁴¹⁷ Tal perspectiva permitiria explicar “por que em nossa música popular se ouvem quenás, pincullos, tambores ligeros, por que em nosso folclore temos que falar de folclore boliviano, argentino ou peruano”. Afirmando a existência de uma unidade anterior ao descobrimento, o músico aponta para a necessidade de “recuperar

⁴¹⁴ *Apud* QUILAPAYÚN, *Basta*, DICAP, 1969, capa interna, tradução nossa.

⁴¹⁵ RODRÍGUEZ MUSSO, *Cantores que reflexionan...*, p. 51, tradução nossa.

⁴¹⁶ BECERRA, Gustavo *apud* BOCAZ, Luis. “Música chilena e identidad cultural. Entrevista a Gustavo Becerra”. *Araucaria de Chile*. Madri, n. 2, abr./jun. 1978, p. 97, tradução nossa.

⁴¹⁷ RODRÍGUEZ MUSSO, *Cantores que reflexionan...*, p. 52.

o que verdadeiramente somos, a América tal como foi e a variedade tal como deve ser e não de acordo com preconceitos inventados na Espanha há séculos”⁴¹⁸.

Essa mesma ideia está presente no LP *El sueño americano* (Arena, 1967), cujas canções foram compostas em 1965 por Patricio Manns e gravadas em disco no ano seguinte, com acompanhamento do conjunto Voces Andinas. Segundo Manns, a empresa RCA Victor levou cerca de um ano e meio para prensar o disco – impondo diversas alterações em relação ao projeto inicial –, de modo que este só foi lançado em 1967.⁴¹⁹ Ainda de acordo com o músico, a ideia de compor uma obra centrada na unidade latino-americana lhe ocorreu após ler uma notícia sobre o desembarque de tropas norte-americanas em Santo Domingo, visando conter a ala constitucionalista da guerra civil dominicana, que contava com o apoio das forças de esquerda. A fim de denunciar a atitude “imperialista” das potências econômicas nos países latino-americanos e reivindicar unidade nas lutas voltadas a combatê-lo, Manns se inspirou no livro *Canto general* (1950) de Pablo Neruda para compor uma série de 12 canções articuladas.

El sueño americano pode ser dividido em três partes: a primeira enfoca o domínio espanhol no período colonial; a segunda traz à tona o “novo” imperialismo que assolaria os países após as Independências; e a última constitui um chamado a libertar o continente da exploração estrangeira. Na primeira parte, narram-se as transformações ocorridas na vida dos indígenas com a chegada dos colonizadores: “*Las manos que se empuñaban / cortaron, / los tristes ojos oscuros / cegaron, / los pies ligeros que huían / quebraron / y el puro pecho aborígen / mancharon. / [...] / a la mina mis hermanos / lanzaron*”⁴²⁰. A imposição do trabalho escravo aos nativos é apontada como fator que atravessa a região: “*desde México hasta Arauco / hay un camino de muertos. / Mira mis manos, con ellas / arañé el oro sangriento: / son manos americanas, / garras teñidas de duelo*”⁴²¹. Assim, “*la paz del indio en su tierra*” seria confiscada em nome da ganância dos estrangeiros.

Em seguida, são abordadas as rebeliões ocorridas no período colonial e a participação dos trabalhadores nos movimentos de Independência, deixando de lado os nomes dos generais que tomaram a liderança do processo. Movidos pelo desejo de “*que sean nuestros la tierra, / y el aire del continente*”⁴²², esses combatentes veriam suas expectativas frustradas após o término dos conflitos, pois não conquistariam a liberdade, mas apenas a substituição do antigo

⁴¹⁸ BECERRA apud BOCAZ, op. cit., p. 98, tradução nossa.

⁴¹⁹ Apud RODRÍGUEZ MUSSO, *Cantores que reflexionan...*, p. 103.

⁴²⁰ MANNS, Patricio. “La traición del mar”. MANNS, Patricio; VOCES ANDINAS. *El sueño americano*. Arena, 1967.

⁴²¹ Idem. “Canto esclavo”, Ibid.

⁴²² Idem. “Alta lanza”, Ibid.

amo por novos conquistadores. Nas palavras de Manns, “*Recién se larga este siglo, / recién se cabrió el hispano / y ya llega gente al baile. / [...] / Nos tumbaron el pingo: / ya llegó el gringo*”⁴²³.

Com a nova versão do “imperialismo”, o povo perderia suas referências: “*Somos pobres, somos ricos, / nadie sabe lo que somos. / [...] / ya no somos nosotros. / Ya no somos de este valle, / ya no somos de este monte / y todo lo que uno labra / se va, usted sabe pa’ dónde*”⁴²⁴. Daí a necessidade de recusar as fronteiras delineadas pelos opressores, recuperando a identidade latino-americana:

*Humillados desde siglos / seguimos desentendiendo / y nos pasamos la vida / separándonos con miedo / mientras la fuerza enemiga / se nutre de nuestro suelo. / Ay, hermano: si entendieras / que solos nada valemos. / En la tierra americana / sólo hay un muro que existe: / al norte hay un pueblo alegre / y al sur veinte pueblos tristes.*⁴²⁵

Esses versos sintetizam o argumento geral da obra: os países latino-americanos estariam ligados por um passado e um presente comuns, devendo resgatar a unidade confiscada pelo inimigo para combatê-lo e, assim, libertar o “gigante adormecido” (América). A canção que fecha o disco explicita esse chamado à luta unificada:

*América novia mía: este cantar / despierta el canto del pueblo en voz de mar, / la libertad ha salido a navegar, / es hora de combatir y caminar. / [...] / América novia mía: con afán / los dulces días antiguos volverán, / los rayos del alba un beso te darán, / las noches del forastero llegarán.*⁴²⁶

A aproximação entre as diferentes partes do continente também é realizada através do uso de uma variedade de gêneros folclóricos, que incluem *malambo*, *baguala*, *refalosa*, *vidala*, *cueca*, *chacarera*, *zamba* e *pólo magariteño*.⁴²⁷ Como assinalam os autores de *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, esse modo de compreender e representar a história comum dos povos latino-americanos torna *El sueño americano* um antecedente direto de diversas obras da NCCh – movimento caracterizado pela orientação aberta a cenários sociais e culturais que ultrapassam o marco nacional.⁴²⁸

Movendo a noção de pátria para o âmbito regional, essa obra recusa o nacionalismo exacerbado que dá a tônica a um outro disco que alcançou grande sucesso no período: *¡Al 7º*

⁴²³ MANNS, “Ta llegando gente al baile”. MANNS; VOCES ANDINAS. *El sueño americano*. Arena, 1967.

⁴²⁴ Idem. “Ya no somos nosotros”. Ibid.

⁴²⁵ Idem. “Bolivariana”. Ibid.

⁴²⁶ Idem. “América novia mía”. Ibid.

⁴²⁷ GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 290.

⁴²⁸ Ibid., p. 290.

de Línea!, do conjunto *neofolklorico* Los Cuatro Cuartos (RCA Victor, 1966). Trata-se de uma adaptação do romance histórico *Adiós al séptimo de línea*, de Jaime Inostroza, difundido originalmente na forma de radioteatro e publicado em cinco volumes em 1955. Com música de Guillermo (Willy) Bascuñán e arranjo de Luis Enrique (Chino) Urquidi, as 12 canções que compõem a obra narram diversos acontecimentos e personagens envolvidos na Guerra do Pacífico⁴²⁹, exaltando os “heróis” que contribuíram para a vitória chilena. A marcha “*Los viejos estandartes*” – faixa que ocupou os primeiros lugares das rádios – é emblemática nesse sentido:

Cesó el tronar de cañones / las trincheras están salientes / y por los caminos del Norte / vuelven los batallones, / vuelven los escuadrones / a Chile y a sus viejos amores. / En sus victoriosas banderas / traen mil recuerdos de gloria / balas desgarraron sus sedas / y sus estrellas muestran / y sus estrellas muestran / honrosas cicatrices de guerra. / Cruzan bajo arcos triunfales / tras de sus bravos generales / [...] / Pasan los viejos estandartes / que en las batallas combatieron / y que empapados en sangre / a los soldados guiaron.

De acordo com Jorge Coulón, integrante do Inti-Illimani, o disco provocou protestos no Peru e “feriu minha sensibilidade latino-americanista”⁴³⁰. Como vimos, entre os músicos estudados, o Inti-Illimani foi o principal difusor desse ideário – o que pode ser observado na contracapa de seu primeiro LP lançado pela Odeon. Constituindo um antecedente da arte gráfica utilizada em *Autores chilenos* (1971), *Inti-Illimani* (1969) traz como pano de fundo uma versão modificada do mapa histórico “*Nova Totius Americae Sive Novi Orbis Tabula*”⁴³¹, de G. Blaeu (1669). Enquanto o original representava o Novo Mundo em sua totalidade, abarcando as atuais América do Norte, Central e do Sul, a imagem foi recortada no disco de modo a exibir apenas a América Latina. Os contornos continentais aparecem cercados por embarcações e homens europeus e o interior é ocupado por figuras indígenas, localizadas no litoral brasileiro e no sul da Argentina e do Chile.⁴³² A inclusão desta parte do mapa no LP sugere que a “Conquista” teve efeitos negativos sobre as culturas autóctones. Por outro lado, busca-se definir a “verdadeira” América, excluindo os países do norte e valorizando um

⁴²⁹ Conflito desencadeado de 1879 a 1883 entre o Chile e as forças aliadas do Peru e da Bolívia, tendo como objeto de disputa uma parte do deserto de Atacama. Ao final da guerra, o Chile anexou as zonas peruanas de Arica e Tarapacá e a província boliviana de Antofagasta, deixando o país sem saída para o Oceano Pacífico.

⁴³⁰ Entrevista a CIFUENTES SEVES, op. cit., s.n.p., tradução nossa.

⁴³¹ O mapa original se encontra digitalizado e pode ser acessado através do *link*: <http://www.bentleys.co.za/images/fullsize/blaeu/america/america.jpg>. Agradeço a Ana Carolina Viotti e a Raphael Cokero Abreu pela ajuda na identificação deste documento.

⁴³² Vale ressaltar que a divisão das Américas e a delimitação dos países são posteriores ao mapa original.

momento em que não havia fronteiras políticas delimitando os territórios – isto é, quando a América Latina “ainda” estava “unida”.



IMAGEM 13: Mapa “Nova Totius Americae Sive Novi Orbis Tabula”, de G. Blaeu (1669).

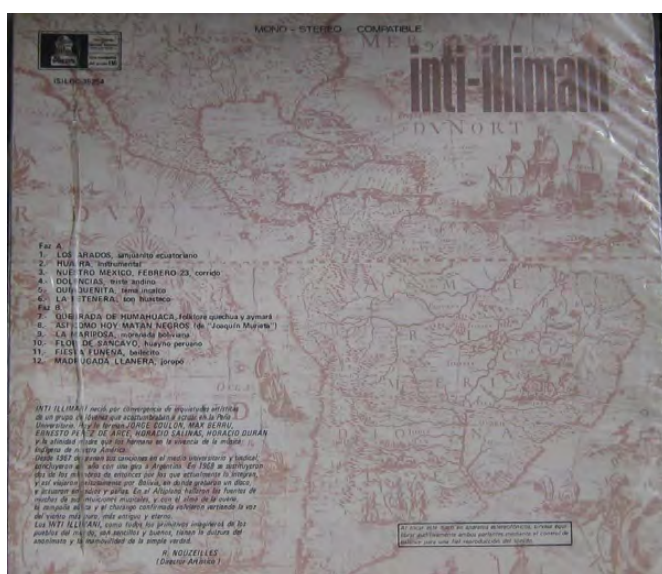


IMAGEM 14: Capa do LP *Inti-Illimani* (Inti-Illimani, EMI Odeon, 1970).

Em outros discos analisados, esta identidade foi reivindicada através da abordagem de personagens e problemáticas que seriam comuns aos diferentes países da região. Já trabalhamos com os exemplos de “Juanito Laguna” e “Carmencita”, símbolos da infância desamparada⁴³³ e da juventude “envenenada” pelos meios de comunicação de massa, respectivamente. Por sua vez, “Te recuerdo Amanda” (*Pongo en tus manos abiertas...*, 1969)

⁴³³ Essa temática também está presente nas canções “Peoncito del mandiocal”, “Duerme, duerme negrito”, “El niño yuntero”, “Canción de cuna para um niño vago” e “Luchín”.

foi descrita por Víctor Jara como “[...] uma canção que fala do amor de dois trabalhadores, dois trabalhadores de agora [...] de qualquer fábrica em qualquer cidade e em qualquer lugar de nosso continente”⁴³⁴. Aqui o amor adquire outras dimensões, convertendo-se em drama social:

Te recuerdo Amanda / la calle mojada / corriendo a la fábrica / donde trabajaba Manuel. / La sonrisa ancha / la lluvia en el pelo / no importaba nada / ibas a encontrarte con él / con él, con él, con él / que partió a la sierra / que nunca hizo daño / que partió a la sierra / y en cinco minutos / quedó destrozado / suena la sirena / de vuelta al trabajo / muchos no volvieron / tampoco Manuel.

No âmbito do universo camponês, destacam-se as canções que denunciam a exploração do trabalhador e chamam à reforma agrária – caso de “*El pueblo*”, “*Coplas de Baguala*” e “*A desalambrar*”. Esta última é uma composição de Daniel Viglietti que foi alterada por Víctor Jara de modo a transcender o contexto uruguaio, permitindo a identificação com a realidade chilena. Como observou o etnomusicólogo Ernesto Donas⁴³⁵, Jara transformou o ritmo de *milonga* em *cueca*, além de substituir o verso “*o un dueño del Uruguay*” por “*o un dueño de este país*” no trecho destacado:

Yo pregunto a los presentes / si no se han puesto a pensar / que esta tierra es de nosotros / y no del que tenga más. / Yo pregunto si en la tierra / nunca habrá pensado usted / que si las manos son nuestras / es nuestro lo que nos den. / ¡A desalambrar, a desalambrar! / que la tierra es nuestra, / tuya y de aquel, / de Pedro, María, de Juan y José. / Si molesto con mi canto / a alguien que no quiera oír / le aseguro que es un gringo / o un dueño de este país. [grifo nosso]

Do mesmo modo como ocorre em *El sueño americano*, a presença do “imperialismo” é aqui apontada como fator que impede o desenvolvimento dos países latino-americanos. A situação política é assim tomada como ponto de partida para a construção de uma identidade que reivindica unidade no combate ao inimigo comum.

Essa temática foi explorada em três canções integrantes da peça teatral *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*: “*Así como hoy matan negros*”, “*Ya parte el galgo terrible*” e “*Cueca de Joaquín Murieta*”. Estreada na forma de cantata dramática em 14 de outubro de 1967, com texto de Pablo Neruda e música de Sergio Ortega, a obra tematiza a Corrida do

⁴³⁴ Palavras de Víctor Jara no já citado programa gravado para a TV peruana em julho de 1973 [transcrição nossa].

⁴³⁵ DONAS, Ernesto. “Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana ‘comprometida’ desde los años 1960”. Anais do V Congreso da IASPM-AL, Rio de Janeiro, 2004, p. 5. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ErnestoDonas.pdf>.

Ouro que teve lugar na Califórnia em meados do século XIX. A narrativa acompanha a trajetória dos chilenos que partiram para a região iludidos com a perspectiva de enriquecimento e denuncia a exploração a que seriam submetidos pelos “gringos” ao chegarem à suas terras. Recuperando o lendário personagem Joaquín Murieta, Neruda narra sua revolta contra os opressores em defesa da dignidade latino-americana, representando-o simultaneamente como bandido e herói, homem e mito. Murieta é assim convertido em símbolo de uma situação político-histórica que encontra paralelo no contexto de encenação da obra.

Tendo participado como músico na estreia da peça, Víctor Jara gravou “*Así como hoy matan negros*”⁴³⁶ em seu LP de 1967. A letra da canção aponta para o “imperialismo” norte-americano como um inimigo comum aos diferentes países latino-americanos, exaltando a figura de Murieta: “*Así como hoy matan negros / antes fueron mexicanos / así matando chilenos, nicaragüenses, peruanos, / se desataban los gringos / con instintos inhumanos / Quién les disputa el terreno / y quién de frente los reta. / [...] / es un bandido chileno, / es nuestro Joaquín Murieta*”. Dois anos depois, Jara gravou “*Ya parte el galgo terrible*”⁴³⁷ (*Pongo en tus manos abiertas...*), explicitando a violência empregada pelos EUA contra os povos do continente:

Ya parte el galgo terrible / a matar niños morenos. / [...] / Con el fusil en la mano / disparan al mexicano / y matan al panameño / en la mitad de su sueño. / Ya parte la cabalgata, / ay que haremos, ay que haremos / exterminando chilenos / ay que haremos, ay que haremos.

Por sua vez, o Quilapayún incluiu a “*Cueca de Joaquín Murieta*” em *X Viet-nam* (1968), celebrando a violência empregada pelo justiceiro e, assim, abrindo margem para a defesa da *via armada* como meio de recuperar a dignidade nacional:

Mi vida, va llegó Joaquín Murieta / mi vida y a defender nuestra gente. / Mi vida, ya responde el corazón, / mi vida, por el rifle de un valiente. / Mi vida, ya llegó Joaquín Murieta. / Viva Joaquín Murieta / manos agrestes / sus ojos vengadores / traen la muerte. / Traen la muerte, ay sí, / rayo celeste / que me den un bandido / uno como éste.

Em tais canções, a denúncia dos crimes cometidos no passado pelos Estados Unidos visa apontar para a atualidade da questão, indicando que ela se manteria vigente e inaceitável. Nos discos que abarcam essas canções, opera-se sua descontextualização em relação à obra

⁴³⁶ Esta canção também foi gravada no LP *Inti-Illimani* (1970).

⁴³⁷ Esta canção também foi gravada no LP *Autores chilenos* (1971).

original, colocando-as em relação com faixas que exaltam lutas contemporâneas voltadas a combater o “imperialismo” e, assim, permitindo a associação direta da temática ao presente. Como exemplo desse procedimento, pode ser citado o disco *Pongo en tus manos abiertas...*, que reúne “*Así como hoy matan negros*”, “*Camilo Torres*” e “*A Cochabamba me voy*” – estas duas últimas homenageando os movimentos guerrilheiros levados a cabo na Colômbia e na Bolívia, respectivamente, durante os anos 1960.

Além de Joaquín Murieta, outros “heróis” latino-americanos da causa anti-imperialista aparecem representados nos LPs analisados: os próceres das guerras de Independência José Artigas, Simón Bolívar e Manuel Ascencio Padilla; e os ícones da Revolução Cubana, Fidel Castro e Ernesto (Che) Guevara. No primeiro caso, verifica-se que as Independências não são lembradas como processos que reiteraram as fronteiras nacionais, mas sim como fenômeno unificado de libertação continental. Nessa direção, “*Tierra de Artigas*” (Quilapayún 4, 1970) proclama: “*El Uruguay es mi tierra, / pétalo blanco y azul / de esa rosa siempre viva / que es América del Sur*”, interpelando o invasor de maneira desafiadora: “*¡Vengan tiranos, / vengan nomás, / que nuestra sangre / los volteará!*”. Por sua vez, “*Simón Bolívar*” (Inti-Illimani, 1969) identifica o general como “*caraqueño americano*”⁴³⁸ e vincula sua luta àquela liderada por Artigas: “*Simón Bolívar, Simón, / en el sur la voz amiga / es la voz de José Artigas / que también tenía razón*”. Com “*Manuel Ascencio Padilla*” (Quilapayún 3, 1968), as figuras do militar alto-peruano e de sua esposa Juana Azurduy se somam ao quadro dos libertadores: “*Ya dispuestos a tomar / el corbo y la carabina / las pampas de la Argentina / del godo [invasor espanhol] van a librar*”.

Em outra canção gravada pelo Quilapayún, “*Lamento Borincano*” (Quilapayún 4, 1970), a referência aos líderes das Independências visa problematizar a situação dos países que nunca foram “libertados”, com ênfase em Porto Rico (também chamado Borinquén): “*Bolívar en Venezuela, / en Cuba Maceo y Martí / y en República Argentina / el glorioso San Martín. / Ya le dieron a sus pueblos / patria y media libertad / y a mi borincana tierra / sabe Dios quién le dará*”. Essa ideia de “meia liberdade” sugere a necessidade de uma “segunda independência” voltada a combater o novo “imperialismo”. No trecho citado, é interessante notar a articulação de duas ideias distintas: por um lado, a especificidade de alguns países no quadro latino-americano; por outro, o apontamento dos Estados Unidos como inimigo comum, o que permite reivindicar uma luta conjunta.

⁴³⁸ Caraquenha é a pessoa nascida em Caracas, capital venezuelana.

Com a revolução de 1959, Cuba passou a figurar nesse imaginário como exemplo a ser seguido não apenas pelos países da América Central, mas também por todos os seus vizinhos do sul. Expressando um ponto de vista compartilhado por muitos de seus contemporâneos, Eduardo Carrasco estabeleceu uma continuidade entre as lutas de Independência e o processo cubano, tendo como referência o projeto latino-americanista, pautado na proposta de unidade política da região:

[...] a revolução cubana, desde seus começos, teve a grandeza de visão de situar-se politicamente no continente e não apenas no país que lhe deu vida [...] Cuba se transformou no ‘primeiro território livre da América’ e manteve sua vocação de fazer política latino-americana, coisa inédita, creio, em nossa história, desde os tempos de San Martín e Bolívar, que foram os últimos a pensar seriamente nossa história comum.⁴³⁹

Essa perspectiva também está presente em duas canções gravadas por Víctor Jara: “*Zamba del Ché*” (*Pongo en tus manos abiertas...*) e “*A Cuba*” (*El derecho de vivir en paz*, 1971). Composta pelo mexicano Rubén Ortiz logo após a morte do guerrilheiro, a primeira afirma que “*Bolívar le dio el camino / y Guevara lo siguió: / liberar a nuestro pueblo / del dominio explotador. / A Cuba le dio la gloria / de la nación liberada*”. Na mesma linha, mas adotando um tom bem-humorado, “*A Cuba*” indica: “*Si quieres conocer a Martí y a Fidel / a Cuba, a Cuba, a Cuba iré, / si quieres conocer los caminos del Che, / a Cuba, a Cuba, a Cuba iré, / si quieres tomar ron pero sin Coca Cola, / a Cuba, a Cuba, a Cuba iré*”. Assim, Che Guevara e Fidel Castro são apontados como continuadores do “sonho americano” de Bolívar.

Combatendo “ante la sombra fascista / y cruel del imperialismo”⁴⁴⁰, os “heróis” cubanos figuram como defensores dos pobres da América. Esse argumento é explicitado na canção “*Segunda Declaración de la Habana*”, uma adaptação do discurso⁴⁴¹ homônimo pronunciado por Fidel Castro em 4 de fevereiro de 1962. Composta pela dramaturga Isidora Aguirre e pelo músico Luis Advis e gravada pelo Quilapayún no LP *Vivir como él* (DICAP, 1971), a canção tem início com a reprodução da parte final do discurso; na sequência, entram os instrumentos e, posteriormente, as vozes dos integrantes do conjunto, que cantam “por cima” das palavras de Fidel. Intercalam-se trechos em que a voz do líder cubano predomina com outros em que ela fica quase inaudível. A letra cantada recupera segmentos do discurso,

⁴³⁹ CARRASCO, op. cit., p. 37, tradução nossa.

⁴⁴⁰ PUEBLA, Carlos. “Carta el Che”. INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*. Jota Jota, 1969, faixa 12.

⁴⁴¹ O discurso foi motivado pela expulsão de Cuba da Organização dos Estados Americanos (OEA) em janeiro de 1962, a qual acarretou o rompimento de relações diplomáticas entre diversos governos latino-americanos e a ilha caribenha.

acrescentando alguns versos e fazendo alterações em outros. Embora esta canção mereça uma análise aprofundada, nos limitamos aqui a destacar os trechos em que a Revolução Cubana é identificada como processo de libertação do “povo” latino-americano:

[Discurso gravado (voz de Fidel Castro):] *Ahora, esta masa anónima, esta América de color, sombría, taciturna, que canta en todo el continente con una misma tristeza y desengaño, ahora esta masa es la que empieza a entrar definitivamente en su propia historia, [entram os instrumentos] la empieza a escribir con su sangre, la empieza a sufrir y a morir. Porque ahora, por los campos y las montañas de América, por las faldas de sus sierras, por sus llanuras y sus selvas, [entra o canto] entre la soledad, o en el tráfico de las ciudades, o en las costas de los grandes océanos y ríos, se empieza a estremecer este mundo lleno de razones, con los puños calientes de deseos de morir por lo suyo, de conquistar sus derechos casi quiniientos años burlados por unos y por otros. Ahora, sí, la historia tendrá que contar con los pobres de América, con los explotados y vilipendiados de América Latina, que han decidido empezar a escribir ellos mismos, para siempre, su historia. [...] Porque esta gran humanidad ha dicho “¡Basta!” y ha echado a andar. Y su marcha de gigantes ya no se detendrá hasta conquistar la verdadera independencia, por la que ya han muerto más de una vez inútilmente. ¡Ahora, en todo caso, los que mueran, morirán como los de Cuba, los de Playa Girón, morirán por su única, verdadera, irrenunciable independencia!*

[Letra cantada (Quilapayún):] *Ha llegado la hora en que el pueblo / reivindique el derecho de ser / dueño al fin de su tierra robada / tierra inmensa que ha de germinar / con la paz del empeño ganado / con sus manos de fuerza tranquila; / ahora sí que la historia tendrá que contar / con los pobres de América. / [...] / Este pueblo levanta sus puños / este pueblo levanta su voz / ya no mira hacia el suelo, ni calla / ya la sombra se empieza a aclarar / nuestra América rompe el engaño / y su pueblo ha tomado conciencia / ahora sí la historia tendrá que contar / con los pobres de América.*

Aqui novamente podemos observar a indicação da existência de um passado de exploração comum aos diferentes países latino-americanos, reivindicando a união no presente para combater o inimigo “imperialista”. As referências a cenários representativos de diferentes localidades (serras, selvas, cidades, litoral) reforçam a ideia de que o “despertar” constituiria um processo único de abrangência continental, iniciado pela Revolução Cubana com o objetivo de transformar os pobres, explorados e postergados em sujeitos da história.

Referindo-se aos intelectuais latino-americanos dos anos 1960, Claudia Gilman realizou uma constatação que contempla o caso dos músicos estudados: não obstante a referência continental ter constituído seu espaço de pertencimento mais evocado, “este latino-americanismo se inseria, ademais, dentro de uma solidariedade terceiro-mundista”, buscando

unir a cultura e a política em um conceito superador das fronteiras nacionais e regionais, focalizando “o conjunto dos ‘condenados da terra’”⁴⁴².

3.1.3 A identificação com o Terceiro Mundo

Já vimos no primeiro capítulo que as resoluções do *Encuentro de la Canción Protesta* – realizado em Cuba em 1967 – reivindicavam a solidariedade internacional com “a luta de liberação dos povos contra o imperialismo norte-americano e o colonialismo”⁴⁴³. Tal perspectiva reiterava os propósitos da *Primera Conferencia Internacional de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina (Tricontinental)*, promovida em Cuba entre 3 e 15 de janeiro do ano anterior e presidida por Salvador Allende. No discurso de encerramento do evento, Fidel Castro ressaltou a existência de uma ligação entre os diferentes movimentos rebeldes levados a cabo no “Terceiro Mundo”:

[...] o mais comum que une hoje aos povos destes três continentes e de todo o mundo, que é a luta contra o imperialismo, a luta contra o colonialismo e o neocolonialismo, a luta contra o racismo e, enfim, todos os fenômenos que são a expressão contemporânea do que devemos chamar imperialismo, cujo centro, cujo eixo, cujo suporte principal é o imperialismo ianque. [...] [Na conferência] Tivemos a oportunidade de conhecer mais profundamente [...] como cresce a força do movimento revolucionário a escala mundial, e como cresce e poderá crescer nos tempos vindouros a ajuda de uns povos a outros, a ajuda de todos os povos a cada um dos povos que lutam [...] E como apesar do poderio militar e técnico dos imperialistas, será inquestionavelmente muito mais poderosa a força unida dos povos revolucionários.⁴⁴⁴

Podemos perceber nesse projeto anti-imperialista a articulação do princípio de soberania nacional com a afirmação de que a “revolução mundial” estava em marcha e não poderia ser detida – isto é, “O imperialismo será inevitavelmente derrotado”⁴⁴⁵. Compartilhando de tal ideário, Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani procuraram “colocar-se na barricada. No terceiro mundo da canção”⁴⁴⁶, cantando “para o Movimento Revolucionário

⁴⁴² GILMAN, op. cit., p. 27, tradução nossa. Aqui a autora remete ao livro *Los condenados de la tierra*, escrito pelo intelectual antilhano Faniz Fanon e publicado em novembro de 1961, com prefácio de Jean-Paul Sartre.

⁴⁴³ OSORIO, Jose, op. cit., p. 143, tradução nossa.

⁴⁴⁴ “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el acto clausura de la Primera Conferencia de solidaridad de los pueblos de Asia, África y América Latina (Tricontinental), en el Teatro Chaplin, la Habana, el 15 de enero de 1966” [versão taquigráfica]. Havana: Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario, s.n.p., tradução nossa. Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1966/esp/fl50166e.html>.

⁴⁴⁵ Ibid., s.n.p., tradução nossa.

⁴⁴⁶ FABA, Ivan apud INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*, DICAP, 1969, contracapa, tradução nossa.

dos povos [...] que buscam libertar-se do imperialismo / e do capitalismo”⁴⁴⁷. Embora as canções que abordam temas de abrangência terceiro-mundista respondam por uma parcela menor do repertório analisado do que aquelas associadas a questões nacionais e latino-americanas, sua relevância não deve ser subestimada, tendo em vista o teor combativo expresso nas letras, indicativo do envolvimento dos músicos com os acontecimentos internacionais.

Elegendo a Guerra do Vietnã como episódio representativo dos conflitos entre potências opressoras e nações oprimidas, Víctor Jara compôs “*El derecho de vivir en paz*” – canção-título de seu LP de 1971 –, na qual retoma a problemática abordada na peça *Viet Rock*, que ele havia dirigido em 1969 junto ao Departamento de Teatro da Universidad de Chile (DETUCH). *Viet Rock* constitui uma adaptação do texto homônimo escrito pela dramaturga norte-americana Megan Terry, o qual tem como mote o sofrimento dos jovens enviados pelo governo dos EUA para combater no país asiático. Deslocando a mensagem pacifista imperante na versão original, Jara enfatizou em sua montagem a ação “imperialista” dos invasores e seus efeitos negativos sobre os vietnamitas.⁴⁴⁸ Seguindo a mesma linha, “*El derecho de vivir en paz*” exalta o movimento de resistência à ocupação norte-americana liderado pelo político comunista Ho Chi Minh e atribui 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. / La luna es una explosión / que funde todo el clamor. / El derecho de vivir en paz. / [...] / 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.

Aqui a denúncia da violência aplicada pelos EUA na forma de bombas e armas químicas pretende angariar apoio para a causa vietnamita, estabelecendo um paralelo entre esta e os demais processos revolucionários voltados a combater o “imperialismo” em nome da soberania nacional. Ao afirmar que “nossa canção” faz parte do “canto universal”, Jara insere o processo chileno (governo da UP) na “cadeia que fará triunfar o direito de viver em paz”. Colocando-se ao lado do *poeta* Ho Chi Minh, o músico reivindica uma arte libertária, comprometida com as lutas do presente. Para reforçar a mensagem combativa, grava a canção

⁴⁴⁷ QUILAPAYÚN. *Basta*, DICAP, 1969, capa interna, tradução nossa.

⁴⁴⁸ Sobre a peça, cf. SEPÚLVEDA CORRADINI, op. cit., p.140-146.

em ritmo de *rock*, acompanhado pelo conjunto Los Blops, procurando proporcionar uma “experiência de ‘invasão da invasão cultural’”⁴⁴⁹.

A figura de Ho Chi Minh havia sido abordada anteriormente por Rolando Alarcón no LP *Por Cuba y Vietnam*, lançado em 1969 pelo selo independente Tiempo. O personagem figura nas canções “*Las doradas colinas de Binh Thuân*” (Rolando Alarcón) – que tematiza a recém-ocorrida morte⁴⁵⁰ deste “*joven héroe tendido / sobre su fuzil*” – e “*Su nombre puede ponerse em verso*” (Félix Pita Rodríguez / Pablo Milanés), que expõe as diferentes faces do revolucionário (presidente, poeta, camponês), glorificando sua luta pela “*tierra hermosa y atormentada de Vietnam*”. Outros “heróis” homenageados no disco são Fidel Castro e Che Guevara, representados como iniciadores do processo mundial de libertação dos povos que estaria sendo continuado pelos combatentes vietnamitas, os quais “algum dia” também alcançariam a vitória:

*Algún día, Vietnam, / florecerá el arroz, / y las delgadas cañas de tus ríos / contemplarán al mozo guerrillero, / ahora campesino. / Algún día, Vietnam, / podrás contar al mundo / cómo cegaron la vida de tu pueblo, / cómo quemaron el rostro de tus niños, / que ahora son recuerdos. / [...] / Pero aún, Vietnam, / tu pueblo combatiente / reclamando poemas y canciones / y pintando con su sangre guerrillera / la tierra más querida.*⁴⁵¹

Na discografia do Quilapayún, a Guerra do Vietnã foi tematizada em três ocasiões: no LP *X Viet-nam* (1968), na canção “*Tío Caimán*” (*Quilapayún 4*, 1970) e na cantata popular que dá título ao LP *Vivir como él* (1971). Como mencionamos no capítulo anterior, a capa de *X Viet-nam* é composta pela imagem de um guerrilheiro vietnamita levantando um fuzil. De acordo com Antonio Larrea, a ilustração se baseou em uma fotografia retirada de uma revista chilena de propaganda anti-estadunidense cuja legenda dizia “Desenvolvendo o espírito de lutar decididamente e alcançar a vitória, os combatentes do Exército Popular do Vietnã assentam severos golpes aos bandidos aéreos ianques”⁴⁵². A contracapa inclui um texto assinado pelo Comitê Internacional Preparatório do IX Festival Mundial das Juventudes e dos Estudantes pela Solidariedade, a Paz e a Amizade, no qual a heroicidade dos combatentes vietnamitas é novamente celebrada e associada a um processo universal (terceiro-mundista) de libertação dos povos:

⁴⁴⁹ JARA, Joan, op. cit., p. 214.

⁴⁵⁰ Ho Chi Minh sofreu um ataque cardíaco e morreu em sua casa no dia 02 de setembro de 1969, aos 79 anos.

⁴⁵¹ ALARCÓN, Rolando. “Algún día, Vietnam”. ALARCÓN, Rolando. *Por Cuba y Vietnam*. Tiempo, 1969.

⁴⁵² Apud LARREA, op. cit., s.n.p., tradução nossa.

[...] No IX Festival, os jovens delegados do mundo inteiro, se encontrarão com os representantes da heróica juventude do Vietnã e lhes expressarão sua plena solidariedade com sua luta pela liberdade de sua pátria e a paz.

No IX Festival estarão presentes os jovens da Ásia, África e América Latina que lutam contra o colonialismo, o neocolonialismo, pela independência e libertação nacional. [...] A extraordinária diversidade do programa do Festival será a expressão de seu espírito universal. [...]

Iniciado pela já analisada canção “*Por Vietnam*”, o disco abarca faixas sobre distintos episódios históricos (Guerra Civil Espanhola, Corrida do Ouro na Califórnia, repressão à greve em Iquique em 1907) e contemporâneos (Revolução Cubana, assassinatos de líderes revolucionários), além da denúncia a situações de pobreza em contextos diversos. O fator utilizado para conectar essas temáticas é a crítica ao “imperialismo” e às elites estrangeirizadas – apontados como bloqueadores dos processos revolucionários. Dando destaque ao inimigo norte-americano, *X Viet-nam* procurou demonstrar que as questões postas pela juventude chilena e latino-americana seriam as mesmas que motivaram processos passados e presentes desenvolvidos nos diferentes países que sofriam com a intervenção externa. Ficavam expressas, desse modo, a solidariedade com os vietnamitas e a proposta de unidade na luta libertária.

Da mesma forma, a canção “*Tío Caimán*” – composta pelo músico e escritor Carlos Francisco Chang Marín – parte da denúncia da ocupação norte-americana no Panamá para abordar outras situações mundiais de enfrentamento contra o inimigo comum:

*De repente el territorio / de sur a norte se abrió / la parcela que allí estaba /
Tío Caimán se la tragó. / [...] / Tío Caimán hablaba inglés / y andaba por
todo el mundo / y en cada sitio que iba / metía su colmillo inmundo. / [...] /
Hoy con su cola cortada / anda loco el Tío Caimán / le dieron palos en
Cuba / y le dan palo en Vietnam / Y yo como soy moreno / a mí no me
engaña nadie / le daré palo al Caimán / a su padre y a su madre.*

Assim, a Revolução Cubana e a resistência vietnamita são apontadas como exemplos do caminho a ser seguido pelos países de “Terceiro Mundo” para livrarem-se do domínio estrangeiro.

Em “*Vivir como él*”, a defesa do recurso à violência como meio legítimo de defesa aparece explicitada. Composta na forma de cantata popular por Luis Advis em parceria com o pianista e maestro cubano Frank Fernández, a obra gira em torno da “vida exemplar” do “herói” vietcongue Nguyen Van Troi e se encontra dividida em relatos (interpretados por Héctor Duvauchelle), interlúdios instrumentais e partes cantadas em coro. O primeiro relato explica o contexto em que o jovem Nguyen Van Troi, então com 24 anos de idade, foi capturado, torturado e assassinado pelas forças inimigas:

El 15 de octubre de 1964, por orden de los yanquis, las autoridades títeres de Saigón fusilaron al joven electricista Nguyen Van Troi, acusado de haber intentado dinamitar un puente por donde debía pasar el Secretario de Defensa norteamericano McNamara.

Se recuerda aún como los patriotas venezolanos, en los primeros días de octubre, secuestraron al Teniente Coronel norteamericano Smolen y advirtieron a los yanquis que sería fusilado ese oficial si se ejecutaba a Nguyen Van Troi.

Ante aquella situación Washington ordenó aplazar la ejecución del patriota vietnamita, pero tan pronto como fue libertado Smolen, los yanquis, a traición, firmaron la sentencia de Nguyen Van Troi.

Após um interlúdio instrumental, intercalam-se coros e relatos que afirmam que as torturas promovidas pelos adversários não conseguiram mudar as “nobres convicções” desse homem que “cresceu formado pela revolução” e que levava em seu coração “um ódio incontível pelos inimigos da pátria”. Na sequência, a cantata busca recriar as circunstâncias da morte do guerrilheiro, valendo-se do relato em primeira pessoa para simular suas últimas palavras:

[relato] *Quise matar a McNamara porque es enemigo de la patria. / Acepto toda la responsabilidad de mi acción. / [coro] Silencio, / nos escucha el centinela / y si nos oyen nos torturarán de nuevo. / [interlúdio instrumental] / [relato] El enemigo quiere matarme. No tengo miedo a la muerte. Siento solamente haber sido capturado tan pronto sin haber podido terminar mi misión. Siento no poder continuar la lucha por la liberación de mi pueblo y de mi clase y realizar el ideal de mi vida. / [...] / [relato] Por no haber podido soportar la muerte de mi pueblo y la humillación de mi patria, he luchado contra el imperialismo yanqui. [...] Amo entrañablemente a mi Vietnam querido. He luchado contra los yanquis que han agredido a Vietnam del Sur, que han venido a traer tanta desgracia, dolor y muerte a mis compatriotas.*

Como podemos perceber, Nguyen Van Troi é tomado na obra como símbolo da luta anti-imperialista e encarna os valores de patriotismo, coragem e justiça. Em sentido oposto, os Estados Unidos aparecem representados como inimigos da pátria (invasores, imperialistas, traidores, assassinos) e, portanto, “*Hay que darle muerte al invasor. / Hay que matarlo*”.

“*Vivir como él*” termina com a afirmação de que a morte de Nguyen Van Troi não teria sido em vão, pois “*Por Vietnam estamos dispuestos a dar / hasta nuestra propia sangre*”. Este espírito coincide com as seguintes palavras de Fidel Castro, proferidas no já citado discurso de encerramento da Conferência Tricontinental:

O imperialismo será inevitavelmente derrotado. Quem nos ensinou essa lição? Nos ensinaram os povos. Quem entre os povos nos tem dado nesses tempos a mais extraordinária lição? O povo do Vietnã. [...] Justo é que dediquemos nossa recordação aos que se sacrificaram pela vitória de seus povos [...] e que nos proponhamos a ser sempre fiéis a esta causa. [...] Nosso

povo [...] [nutre] sentimentos fraternais e solidários pelos demais povos que lutam, pelos quais está disposto a dar também seu sangue.⁴⁵³

Não se trata de uma simples reprodução das diretrizes cubanas por parte da esquerda chilena. Conforme procuramos apontar no decorrer deste item – coincidindo com as constatações de Claudia Gilman –, a “onda revolucionária que varria boa parte do mundo”⁴⁵⁴ desde finais da década de 1950 foi sentida pelos contemporâneos como um movimento mundial “que ia mudar o rosto do mundo e do Homem”⁴⁵⁵. Sem negar as especificidades do *processo chileno* ou abandonar o interesse pelas questões nacionais, Víctor Jara, Quilapayún e Inti-Illimani compreendiam que as bandeiras levantadas por grupos que combatiam em diferentes contextos também lhes pertenciam – daí a importância de marcar seu apoio a movimentos como a Revolução Cubana e a Guerra do Vietnã. Enfatizando ora problemáticas locais, ora regionais, ora terceiro-mundistas e encadeando eventos do passado a acontecimentos contemporâneos, os músicos expressaram a convicção de que a tormentosa história dos países subjugados havia entrado em uma etapa resolutiva, na qual os “condenados da terra” alcançariam plena condição de sujeitos.⁴⁵⁶

A fim de aprofundar este último aspecto, analisaremos na sequência a maneira pela qual a experiência temporal foi vivenciada e representada nos discos estudados.

3.2 A articulação das diferentes temporalidades no estabelecimento de um sentido para a história

3.2.1 “Venimos a contar / aquello que la historia / no quiere recordar”

Em seu livro *Futuro passado*, o historiador Reinhart Koselleck aponta para o tempo como uma construção cultural que, em cada época, determina um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado como passado e as possibilidades que se lançam ao futuro entendido como horizonte de expectativas.⁴⁵⁷ Em sua busca por imprimir sentido à experiência contemporânea e reivindicar perspectivas de futuro, os atores sociais procurariam ordenar o tempo, sendo que “cada uma das temporalidades – o passado, o

⁴⁵³ “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz...”, s.n.p., tradução nossa.

⁴⁵⁴ GILMAN, op. cit., p. 45, tradução nossa.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 42, tradução nossa.

⁴⁵⁶ Ibid., p. 43-45.

⁴⁵⁷ JASMIN, Marcelo. “Apresentação”. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006, p. 9.

presente e o futuro – pode imaginariamente se alterar, contrair ou se expandir conforme cada época ou sociedade, modificando-se também a maneira como são pensadas e sentidas as relações entre elas”⁴⁵⁸, conforme anotou historiador brasileiro José d’Assunção Barros.

Debruçando-se “sobre um determinado tempo presente e sobre o tempo que se lhe apresentava então como o futuro”⁴⁵⁹, Koselleck defendeu a hipótese de que na chamada Era Moderna “a diferença entre experiência e expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então”⁴⁶⁰. Nesse regime moderno de historicidade – para lançar mão da terminologia desenvolvida pelo historiador François Hartog⁴⁶¹ –, a antiga noção de “história mestra da vida”, na qual a relação entre *experiência* e *expectativa* era dominada ou ao menos regulada por referência ao passado (modelo a ser imitado), cede lugar à compreensão da História como um conjunto unificado de eventos singulares orientados na direção do “progresso”. Como concluiu Hartog,

A partir de então, não cabe mais ao passado esclarecer o futuro mas, ao contrário, cabe ao futuro esclarecer o passado. [...] Com o regime moderno, o exemplar, como tal, desaparece para dar lugar àquilo que não se repete. [...] Se ainda resta uma lição da história, ela vem, por assim dizer, do futuro e não mais do passado. Ela está em um futuro que acontecerá como diferente do passado [...].⁴⁶²

O próprio termo *modernidade* carrega a ideia de um “tempo novo”, marcado por “novas experiências que jamais haviam sido experimentadas dessa maneira”⁴⁶³. O presente passa a ser vivenciado como um tempo de ruptura e transição – daí que “poucas palavras foram tão largamente disseminadas e pertencem de maneira tão evidente ao vocabulário político moderno quanto o termo ‘revolução’”⁴⁶⁴. Koselleck destaca que a experiência fundamental de movimento, da mudança em relação a um futuro aberto, foi comum aos atores modernos, que divergiam apenas no que tange ao ritmo e à direção a ser seguida.⁴⁶⁵ Para sustentar essa hipótese, o autor remete aos diversos conceitos terminados em “ismo” que foram criados a partir da segunda metade do século XVIII, evidenciando a perspectiva de

⁴⁵⁸ BARROS, José d’Assunção. “Rupturas entre o presente e o passado: Leituras sobre as concepções de tempo de Koselleck e Hannah Arendt”. *Revista Páginas de Filosofia*, v. 2, n. 2, jul./dez. 2010, p. 67.

⁴⁵⁹ KOSELLECK, op. cit., p. 16.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 314.

⁴⁶¹ Cf. Hartog, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Le Seuil, 2002.

⁴⁶² HARTOG, François. “O tempo desorientado. Tempo e história. ‘Como escrever a história da França?’”. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 7, jul. 1997, p. 9.

⁴⁶³ KOSELLECK, op. cit., p. 274.

⁴⁶⁴ Ibid., p. 61.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 295.

orientação para o futuro. É o caso de “socialismo” ou “comunismo”, que quiseram reivindicar para si a gênese do porvir, “o movimento real que supera a situação atual”⁴⁶⁶, nas palavras do próprio Karl Marx.

Pautado na ideologia do progresso, esse *futurismo*⁴⁶⁷ marxista não implicou, porém, no abandono da *experiência* enquanto referencial para a construção do novo. A convicção de que a história – cujo motor seria a “luta de classes” – não se repete abria espaço para a *expectativa* de que as lutas que foram derrotadas no passado tivessem um novo desfecho, permitindo a consolidação da sociedade sem classes. Tal perspectiva foi compartilhada pelas distintas correntes marxistas do século XX e encontrou eco na produção discográfica examinada.

Conforme mencionamos no item 3.1., *La Fragua* (Quilapayún, 1973) se propôs a contar a história do Chile da perspectiva dos “de baixo”, tendo como mote as lutas trabalhistas. A obra está dividida em quatro seções: “*Las claves*”, “*Las luchas*”, “*La herencia*” e “*El puño del pueblo*”. A primeira se inicia com um recitado que faz menção a várias cidades chilenas, expondo suas características geográficas, históricas e/ou econômicas, com ênfase nos diferentes tipos de trabalho praticados em cada uma. Na sequência, a ênfase é posta sobre região do deserto nortenho, apontando para as transformações da qual ele será palco ao longo dos séculos XIX e XX – fundação de Tarapacá, mineração do cobre e exploração do salitre pelas empresas estrangeiras –, ressaltando a exploração a que os trabalhadores seriam ali submetidos: “*Hondo desierto y salar / serás Tarapacá. / [...] / En el dormido arenal / tus hombres sufrirán. / [...] / Desde tu entraña saldrá / el rico mineral, / pronto con golpe mortal / te lo arrebatarán*”⁴⁶⁸.

Deixando de lado o fato de que a região do deserto do Atacama só foi anexada pelo Chile ao final da Guerra do Pacífico, indica-se que “*el destino y la historia do Chile en ti se nutren*”, o que se relaciona à origem do movimento operário entre os trabalhadores das minas de salitre, no início do século XX. Referindo-se aos patrões (elite estrangeirizada) como “inimigos mortais”, o eu-lírico demonstra interesse pela vida do homem pampino e chama-o a contar sua versão da história do desenvolvimento econômico do país: “*Tú que en las hondas galerías / convives con la muerte, / cuéntanos qué comes, qué haces cuando estás enfermo, / cómo vive tu mujer, / dónde moriste. / ¿En un pique? / ¿A balazos? / ¿O tosiendo se apagó tu*

⁴⁶⁶ MARX, Karl apud *ibid.*, p. 297.

⁴⁶⁷ Termo empregado por Hartog (*op. cit.*) para remeter ao regime de temporalidade moderno, marcado pela ideologia do progresso, na qual se apóiam algumas das grandes filosofias da história cunhadas no século XIX, como o positivismo e o marxismo. Para o autor, o século XX é palco da instauração gradual de um novo regime de historicidade, o *presentismo*, que afirma o presente como único tempo possível.

⁴⁶⁸ ORTEGA, Sergio. “Canción 2”. QUILAPAYÚN. *La Fragua*. DICAP, 1973.

vida?”⁴⁶⁹. Assim, o “rico norte” seria pobre para os trabalhadores explorados. Mas com a chegada do “mensageiro glorioso” Luis Emílio Recabarren – líder sindical e fundador do Partido Obrero Socialista (futuro Partido Comunista) –, a história “se juntaria com o povo”.

A parte seguinte, “*Las luchas*”, indica que a maturação da classe operária chilena teria constituído um processo longo e doloroso, devido aos artifícios utilizados pelos patrões para reprimir suas organizações: “*Cuántos muertos en Iquique, / La Coruña, Lonquimay, Ranquil, / San Gregorio, Plaza Bulnes / por nombrar algunos pocos*”⁴⁷⁰. Tendo como fundamento estes conflitos de classe, o “*Recitado 3*” estabelece uma relação de continuidade entre os levantes indígenas ocorridos no período colonial e os movimentos trabalhistas do século XX. Assim, a rebelião dos índios garimpeiros de Marga Marga, no século XVI⁴⁷¹, é apontada como a “primeira greve chilena”. Nessa construção, os “pontos em comum” que conectariam os indígenas do passado aos operários do presente seriam a miséria, a revolta, a tentativa de organização e a repressão sofrida pelos manifestantes. Reforçando esse encadeamento, na sequência, são abordadas as más condições de vida dos mineradores do carvão de princípios do século XX e sua batalha “valente” pelo fim da exploração. O desfecho teria sido o mesmo das lutas de seus antepassados: “*Bajo una bandera de lucha y de sombras / mueren los mineros en el socavón*”⁴⁷².

Atribuindo ao Partido Comunista (“roja ciencia del obrero”) a qualidade de autêntico representante dos interesses dos trabalhadores chilenos, os recitados e as canções seguintes abordam temas como a promulgação da “Lei maldita”⁴⁷³ durante o governo de González Videla, o período de clandestinidade da organização (1948-1958) e a violência empregada contra os militantes comunistas, simbolizados pela figura de Ramona Parra, jovem manifestante morta pelas forças policiais em 1946. O eu-lírico assinala que as lutas que tiveram desfecho trágico na primeira metade do século XX teriam sido essenciais, enquanto aprendizado, para a futura vitória dos movimentos sociais: “*El dolor de camarada lo*

⁴⁶⁹ ORTEGA. “Recitado 2”. QUILAPAYÚN. *La Fragua*. DICAP, 1973.

⁴⁷⁰ Idem. “Recitado 3”. Ibid.

⁴⁷¹ Sobre este levante, cf. GONZÁLEZ VARGAS, Carlos; ROSATI AGUERRE, Hugo. “Métodos y formas de resistencia indígena en la crónica de Gerónimo de Bibar”. *Diálogo andino*, Tarapacá, n. 38, dez. 2001, especialmente p. 50-51. Disponível em: <http://www.dialogoandino.cl/revista/wp-content/uploads/2012/05/04-GONZALEZ-DA38.pdf>

⁴⁷² ORTEGA. “Canción 4”. QUILAPAYÚN. *La Fragua*. DICAP, 1973.

⁴⁷³ Como reflexo da Guerra Fria, a Aliança Democrática (formada pelos partidos Radical, Demócrata e Comunista) que havia conduzido o radical Gabriel González Videla à presidência da República em 1946, sofre abalos no ano seguinte, quando o Chile rompe relações diplomáticas com a URSS e os países da Europa Oriental. No plano interno, González Videla retira os ministros comunistas do gabinete e, em 03 de setembro de 1948, decreta a Lei de Defesa Permanente da Democracia (também conhecida como “Lei Maldita”), prescrevendo o Partido Comunista. Cf. CORREA et. al., op. cit., p. 182-183.

*sentimos, / conservamos su recuerdo. / Pero ese dolor lo comprendemos, / es parte de nuestra lucha, / es parte de lo que hemos aprendido*⁴⁷⁴. Quase parafraseando o que dissemos acima acerca da expectativa marxista de um desenlace diferente no futuro, o “Recitado 6” proclama: “*Pero sabemos también que podemos derrotarlos / y lo haremos. / La conciencia de clase es nuestra fuerza / Ella ha cambiado las tareas del martillo. / Con ella las usinas engendran otros frutos. / Con ella los motores nos abren nuevos rumbos*”.

Nesse momento, a figura de Recabarren é evocada como um marco que dividiria a história dos trabalhadores chilenos em antes (sofrimento) e depois (consciência, luta, perspectiva de vitória):

*Nuestra fuerza consumían / en el torno y los telares. / Nuestra vida convertían / en tragedias y pesares. / Los talleres nos mataban / en jornadas infernales. / Resistir era imposible / sin saber organizarse. / Hasta que alguna mañana / con empuje de guerrero / aparece Recabarren, / puño y fuego del obrero. / Su palabra es muy precisa: / Hay que unirse compañeros, / contra mil explotadores / oponer mil sindicatos. / Con valiente rebeldía / defender nuestras conquistas / Recabarren nos decía / y es palabra leninista / que los peores temporales / a la clase organizada / no hay poder que la resista. / Forjaremos todos juntos / una patria socialista.*⁴⁷⁵

Em “*La herencia*”, a temática dos conflitos entre indígenas e espanhóis é retomada para representar a história do Chile como a história das disputas pela terra. Opondo as figuras de Lautaro (“herói” indígena) e Pedro de Valdivia (invasor espanhol) a partir de uma perspectiva diversa da sustentada pela história oficial, o eu-lírico pergunta pelo legado da Guerra de Arauco:

*¿Qué nos dejaste, Valdivia, / qué heredamos? / ¿Tu zarpazo de tigre embravecido, / tu alarido final? / ¿Qué huella dejó tu paso / en los ríos y planicies? / ¿Qué conquistaste? / Y los bravos araucanos / ¿qué ganaron? / En el albor de la historia / la tierra fue disputada, / cercados fueron los valles, / arrebatados los bosques.*⁴⁷⁶

Em seguida, o tema da reforma agrária é abordado através da denúncia da desigualdade social associada à concentração de terras, reclamando a redistribuição destas e chamando o “camponês postergado” a tomar a frente da luta, unindo-se ao operário para honrar a memória dos indígenas vencidos no passado:

⁴⁷⁴ ORTEGA. “Recitado 6”. QUILAPAYÚN. *La Fragua*. DICAP, 1973.

⁴⁷⁵ Idem. “Canción 6”, Ibid.

⁴⁷⁶ Idem. “Pregón”, Ibid.

*Campesino postergado, / desdichado compatriota, / enceguecido por siglos / de miseria continuada / [...] / Ensilla tú tu caballo, / el obrero te acompaña. / Recabarren el maestro / ancha huella te señala. / Con tus hermanos de clase / unidos todos avanza. / [...] / Y el mapuche adolorido / con dolor de tierra amarga / recupera sus derechos / de chileno combativo. / Tu historia de duros hombres, / capitanes primitivos, / ronco sur encabritado, / albor de nuestro destino.*⁴⁷⁷

Encadeando, novamente, a luta mapuche às lutas proletárias contemporâneas, estes versos celebram a reforma agrária como fator de união e libertação da classe trabalhadora, que passaria a ser dona de seu destino e protagonista da história.

Veremos no próximo item que a parte final da obra, “*El puño del pueblo*”, enfoca o presente como o momento da concretização do devir da classe, identificando a “nova pátria” ao governo da UP e exaltando a figura de Recabarren como o mestre que apontou o caminho a ser seguido pelos trabalhadores.

Conforme observou o próprio Sergio Ortega, *La Fragua* carece de unidade dramática, sendo os aspectos formais os principais responsáveis por articular suas diferentes partes.⁴⁷⁸ Para Eduardo Carrasco, embora os acontecimentos relatados não possuam articulação natural, a obra “encontra sua unidade na intenção épica geral”⁴⁷⁹. Pretendendo constituir um afresco da história das lutas dos trabalhadores chilenos, esta cantata tem como protagonista um suposto gesto popular e revolucionário que atravessaria os séculos, apontando para o passado como a origem do presente e do futuro. Assim, a história é concebida como um processo unificado de acontecimentos, marcado por diferentes etapas que não se repetem, mas antes se superam no sentido do progresso. Mesmo no caso dos eventos que parecem repetir-se – como a exploração dos trabalhadores e a repressão dispensada às suas manifestações –, é possível constatar deslocamentos que alimentam as expectativas de mudança. Essa noção se inscreve no que Koselleck denomina “o conceito moderno de história”:

Mas o axioma do princípio da singularidade individual que determina o conceito moderno de história se refere — estruturalmente falando — menos ao ineditismo efetivo dos eventos do que à singularidade do conjunto das transformações da modernidade. Isso comprova-se pelo que passamos a chamar de “mudanças estruturais”. [...] As mudanças estruturais de longo prazo, com intervalos de tempo cada vez mais curtos, resultam em predições que têm por objeto não mais eventos concretos singulares, mas sim as condições de um determinado futuro possível.⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ ORTEGA. “Pregón”. QUILAPAYÚN. *La Fragua*. DICAP, 1973.

⁴⁷⁸ Apud “Es la historia de um Oasis o de un monte”. *El Siglo*. Santiago, 06 jan. 1972, p. 15.

⁴⁷⁹ SANTANDER, op. cit., p. 71.

⁴⁸⁰ KOSELLECK, op. cit., p. 144.

Nos discos estudados, observa-se a intenção de explicar o passado através do projeto de futuro (socialismo), apontando para os enfrentamentos anteriores como condição para a vitória “que virá”, o que se explicita nos seguintes versos de *La Fragua*: “*Bajo una bandera de lucha y de sombras / mueren los mineros en el socavón. / Bajo una bandera de lucha y de sombras / se gesta en su muerte la revolución*”⁴⁸¹. Como destacou a historiadora Carla de Medeiros Silva em sua dissertação, os músicos ligados à NCCh dedicaram-se em diversas ocasiões a reavivar a memória das lutas que foram derrotadas no decorrer do processo histórico, visando assinalar um compromisso com o passado.⁴⁸² Assim, renderam homenagem a personagens identificados como mártires da causa libertária – caso de, entre outros, Simón Bolívar, Luis Emilio Recabarren, Camilo Torres⁴⁸³, Che Guevara e Nguyen van Troi; os jovens comunistas Ramona Parra e Miguel Ángel Aguillera⁴⁸⁴; além dos trabalhadores anônimos caídos em combate. Tais canções recorreram frequentemente à metáfora da luz para representá-los como guias, indicadores do caminho a ser seguido pelo povo a fim de atingir sua “autêntica realização histórica”:

Simón Bolívar, Simón, / nació de tu Venezuela / y por todo el tiempo vuela / como candela tu voz. / Como candela que va / señalando un rumbo cierto / en este suelo cubierto / de muertos con dignidad. (Isidro Contreras / Rubén Lena, “Simón Bolívar”, Inti-Illimani, 1969)

Aquí estamos, Comandante, / y todos puestos de acuerdo: / con la luz de su recuerdo / seguiremos adelante. (Carlos Puebla, “Carta al Che”, Inti-Illimani, 1969)

Recabarren, / Luis Emilio Recabarren, / simplemente, doy las gracias / por tu luz. / Con el viento, con el viento / de la pampa / tu voz sopla por el centro / y por el sur. / Árbol de tanta esperanza / naciste en medio del sol / tu fruto madura y canta / hacia la liberación. (Victor Jara, “A Luis Emilio Recabarren”, Pongo en tus manos abiertas..., 1969)

Celebrando “o poder difusor e contagiante dessa luz, que profeticamente também emanará daqueles que conseguirão manter sua luta”⁴⁸⁵, os músicos procuraram indicar que o sacrifício feito pelos mártires não teria sido em vão, já que os ideais pelos quais lutaram

⁴⁸¹ ORTEGA “Canción 4”. QUILAPAYÚN. *La Fragua*. DICAP, 1973.

⁴⁸² SILVA, C., op. cit., p. 115-117.

⁴⁸³ Sacerdote colombiano integrante da organização guerrilheira Ejército de Liberación Nacional (ELN). Morreu em combate no dia 15 de fevereiro de 1966.

⁴⁸⁴ Jovem *poblador* chileno assassinado pelas forças policiais em 08 de julho de 1970, durante uma passeata em apoio à candidatura de Salvador Allende. Para homenageá-lo, Jara compôs “*El alma llena de banderas*”, canção com a qual se apresentou no *II Festival de la Nueva Canción Chilena*, no mesmo ano.

⁴⁸⁵ VILLAÇA, Mariana. “Representações de Che Guevara na canção latino-americana”. *Projeto História*. São Paulo, n. 32, jun. 2006, p. 361.

permaneceriam vigentes – daí a ideia de imortalidade, opondo a ausência física do corpo à presença eterna de sua “mensagem”:

*Ahí, debajo de la tierra, / no estas dormido, hermano, compañero. / Tu corazón oye brotar la primavera / que, como tú, soplando irán los vientos. / Ahí enterrado cara al sol, / la nueva tierra cubre tu semilla, / la raíz profunda se hundirá / y nacerá la flor del nuevo día. / [...] / Tu muerte muchas vidas traerá, / y hacia donde tu ibas, marcharán, / cantando. / [...] / Aquí hermano, aquí sobre la tierra, / el alma se nos llena de banderas / que avanzan, contra el miedo, / avanzan contra el miedo, / venceremos, venceremos. (Víctor Jara, “El alma llena de banderas”, *El derecho de vivir en paz*, 1971)*

*Su presencia, Comandante, / está viva, está lozana / en la vida cotidiana, / en el trabajo gigante. / Aquí se mantiene erguida / la conciencia firme y clara, / Comandante Che Guevara, / del ejemplo de tu vida. / [...] / Aquí se mantiene clara / en el dolor de tu ausencia / la aurora de tu presencia, / Comandante Che Guevara. (Carlos Puebla, “Carta al Che”, *Inti-Illimani*, 1969)*

*A pesar del sufrimiento / cantamos, cantamos / porque mientras la carne sufre / el pensamiento está / en el día de la victoria. / [...] / Nguyen Van Troi, / tu sangre al derramarse no fue en vano. (Frank Fernández / Luis Advis, “Vivir como él”, *Vivir como él*, 1971).*

*Campesino masacrado / en Ranquil o Lonquimay / con tu sangre nuevo surco / todo el pueblo trazará. / Y en la plaza ensangrentada / la paloma quedará. / Es Ramona la que ha muerto / su valor perdurará. (Sergio Ortega, “Canción 5”, *La Fragua*, 1973)*

Em “*Camilo Torres*” (Víctor Jara, *Pongo en tus manos abiertas...*, 1969), podemos encontrar alusões à imagem do Cristo crucificado, reforçando a ideia de redenção:

Donde cayó Camilo / nació una cruz, / pero no de madera / sino de luz. / Lo mataron cuando iba / por su fusil, / Camilo Torres muere / para vivir. / [...] / Lo clavaron con balas / en una cruz, / lo llamaron bandido / como a Jesús. / Y cuando ellos bajaron / por su fusil, / se encontraron que el pueblo / tiene cien mil. / Cien mil Camilos prontos / a combatir, / Camilo Torres muere / para vivir.

Vale mencionar que a homenagem ao sacerdote colombiano foi realizada num contexto de disputa pelos setores progressistas da Igreja. Assim, a canção afirma a compatibilidade entre sentimento religioso e revolução: “*Cuentan que tras la bala / se oyó una voz. / Era Dios que gritaba: / ¡Revolución! / A revisar la sotana, / mi general, / que en la guerrilla cabe / un sacristán*”.

Fechando parênteses, interessa-nos destacar que essas representações partem da concepção de que as lutas do passado teriam continuidade no presente. Os valores e as bandeiras permaneceriam os mesmos – mas o desfecho poderia ser diferente. Daí a

necessidade de, inspirando-se nos “heróis” de outros tempos, procurar romper com o histórico de dominação, transformando os “vencidos” em “vencedores” e, assim, honrando a memória daqueles “muertos con dignidad”.

A convicção de que caberia ao revolucionário “de hoje” continuar a luta dos revolucionários “de ontem” se expressa com bastante clareza na cantata popular *Santa María de Iquique* (Quilapayún, 1970). O “Pregón” que abre a obra anuncia a intenção de trazer à tona episódios apagados da história oficial, reivindicando para os músicos a qualidade de promotores da verdade:

Señoras y Señores / venimos a contar / aquello que la historia / no quiere recordar. / Pasó en el Norte Grande, / fue Iquique la ciudad. / Mil novecientos siete / marcó fatalidad. / Allí al pampino pobre / mataron por matar. / [...] / Seremos los hablantes / diremos la verdad. / Verdad que es muerte amarga / de obreros del salar. / Recuerden nuestra historia / de duelo sin perdón. / Por más que el tiempo pase / no hay nunca que olvidar.

Após narrar as más condições de vida a que os trabalhadores do salitre eram submetidos por seus patrões e “acompanhar” a organização do movimento grevista e as ilusões alimentadas pelos manifestantes, o eu-lírico lamenta seu triste desfecho, indicando que os mortos (estimados pelo compositor Luis Advis em 3600)⁴⁸⁶ teriam sido emudecidos, não podendo contar sua versão da história:

*Murieron tres mil seiscientos / uno tras otro. / Tres mil seiscientos / mataron uno tras otro. / [...] / Serían tres mil seiscientos / ensordecidos. / Y fueron tres mil seiscientos / enmudecidos. / [...] / Tres mil seiscientas miradas / que se apagaron. / Tres mil seiscientos obreros / asesinados.*⁴⁸⁷

A canção seguinte assinala um compromisso com a memória dos trabalhadores caídos, prometendo lutar para que a justiça fosse feita, de modo a honrar sua lembrança: “¿Dónde están los asesinos / que mataron por matar? / Lo juramos por la tierra, / los tendremos que encontrar. / Lo juramos por la vida, / los tendremos que encontrar. / Lo juramos por la muerte, / los tendremos que encontrar. / Los juramos compañeros / ese día llegará”⁴⁸⁸. Podemos estabelecer um paralelo entre estes versos e a parte final da canção “Canto a la

⁴⁸⁶ O número de mortes não é consensual, variando na bibliografia sobre o assunto de 140 a 3600.

⁴⁸⁷ ADVIS, Luis. “Canción letanía”. QUILAPAYÚN; DUVAUCHELLE, Hector. *Santa María de Iquique*. Jota Jota, 1970.

⁴⁸⁸ Idem. “Canción [IV]”, Ibid.

pampa” (Fernando Pezoa / Tomás Gabino Ortiz)⁴⁸⁹, a qual fora gravada anteriormente pelo Quilapayún (*X Viet-nam*) e provavelmente serviu de inspiração para Luis Advis na elaboração de *Santa María de Iquique*. A canção descreve a pampa salitreira como um lugar “maldito” e destaca as condições subumanas a que os trabalhadores eram submetidos, afirmando que suas reivindicações seriam legítimas. Na sequência, denuncia a repressão violenta da qual foram vítimas, afirmando a culpa eterna das “feras massacradoras” e reivindicando que as novas gerações vingassem a memória daqueles mártires:

Pido venganza para el valiente / que la metralla pulverizó / pido venganza para el doliente / huérfano y triste que allí quedó, / huérfano y triste que allí quedó. / Pido venganza por la que vino / de los obreros el pecho a abrir / pido venganza por el pampino / que allá en Iquique supo morir, / que allá en Iquique supo morir.

Assim, caberia ao presente honrar os sacrifícios feitos no passado, procurando realizar os objetivos pelos quais as gerações vencidas lutaram sem poder alcançar. Afinal – como anotou Michael Löwy acerca do pensamento de Walter Benjamin, com o qual é possível estabelecer algumas aproximações cuidadosas para pensar nosso objeto –, acreditava-se que “Os derrotados [...] esperam de nós não só a rememoração de seu sofrimento, mas também a reparação das injustiças passadas e a realização da utopia social”⁴⁹⁰. Nos termos da cantata popular, “*No basta sólo el recuerdo, / el canto no bastará. / No basta sólo el lamento, / miremos la realidad. / [...] / Unámonos como hermanos / que nadie nos vencerá. / [...] / La tierra será de todos / también será nuestro el mar. / Justicia habrá para todos / y habrá también libertad*”⁴⁹¹.

3.2.2 “Hoy es el tiempo / que puede ser mañana”

É possível distinguir no repertório analisado duas maneiras de interpretar o presente, estreitamente relacionadas com a conjuntura política do país: até 1970, predominou a sensação de continuidade em relação ao passado, depositando as esperanças de mudança no futuro; entre 1970 e 1973, a ênfase foi posta na ruptura com o “ontem”, aproximando o “hoje”

⁴⁸⁹ De acordo com os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*, o texto de “*Canto a la pampa*” teria sido escrito pelo poeta anarquista Francisco Pezoa e sobreposto à música “*Ausencia*”, de Tomás Gabino Ortiz, segundo a prática de *contrafactum*, que consiste em agregar novos versos a melodias já conhecidas. Ainda segundo os autores, a versão com letra de Pezoa figurava em cancionários das Juventudes Comunistas desde antes de sua gravação pelo conjunto. Cf. GONZÁLEZ et. al., op. cit., p. 423.

⁴⁹⁰ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 51.

⁴⁹¹ ADVIS. “Canción final”. QUILAPAYÚN; DUVAUCHELLE. *Santa María...*

do “amanhã”.⁴⁹² No primeiro caso, destacam-se as canções que apontavam para a atualidade de lutas transcorridas em períodos anteriores, sendo emblemático o LP *A la Resistencia Española / A la Revolución Mexicana*, lançado pelo selo independente Hit Parade em 1969 e interpretado por Rolando Alarcón (lado A) e Inti-Illimani (lado B).

Como se pode depreender, o lado A⁴⁹³ é dedicado ao repertório da Guerra Civil Espanhola (1936-1939)⁴⁹⁴ associado à causa republicana. A ênfase é posta sobre canções que versam sobre o mundo do trabalho, denunciando a exploração a que mineiros, operários e camponeses eram submetidos por seus patrões e o respaldo oferecido pelo governo espanhol a estes últimos. Na faixa inicial, “*La Paloma*”, a denúncia de tal situação culmina na afirmação de que “*pero nos uniremos / contra la explotación; / la fuerza de los hombres, paloma, / siempre será la unión*”. Essa temática encontra continuação nas faixas “*A la huelga*” e “*Coplas del Tiempo*”. Na primeira, os trabalhadores são incitados a entrar na greve federal “*contra el gobierno del hambre*”. Por sua vez, “*Coplas del Tiempo*” exalta a união das forças de esquerda que teve lugar nas bacias mineiras das Astúrias: “*Hay una lumbre en Asturias / que calienta España entera, / y es que allí se ha levantado, / toda la cuenca minera. / Ay asturianos, / están nuestros destinos / en vuestras manos*”. A letra da canção indica a divisão existente no interior das forças religiosas espanholas durante a guerra, criticando os padres que ficaram ao lado dos patrões, mas reconhecendo que “*Hay algunos sacerdotes / francamente progresistas / apoyan las peticiones / de los mineros huelguistas*”.

Por sua vez, a faixa “*El gallo rojo*” aborda as duas forças em combate valendo-se da metáfora “galo preto” *versus* “galo vermelho”, na qual o primeiro tipo representa os nacionalistas e o segundo, os republicanos. A preferência por esta segunda tendência se

⁴⁹² Essa diferença não é indicativa de um maior ou menor “grau” de engajamento do discurso revolucionário em cada um desses momentos, pois, como vimos no capítulo anterior, o compromisso dos músicos com as questões postas no presente atravessa todo o período estudado, assumindo diferentes formas em suas respectivas obras.

⁴⁹³ Todas as canções gravadas em *A la Resistencia Española* foram compostas pelo músico espanhol Chicho Sánchez Ferlosio, que as havia gravado anteriormente, entre 1963 e 1964.

⁴⁹⁴ A Guerra Civil Espanhola foi um conflito bélico deflagrado em 1936, após um fracassado golpe de Estado encabeçado por um setor do exército contra o governo da Segunda República Espanhola, que era liderado por uma coalizão de partidos de esquerda denominada Frente Popular. O conflito dividiu o país entre bando republicano e bando nacional e teve ampla repercussão no cenário internacional. Em 1º de abril de 1939, foi imposta a vitória dos militares, inaugurando o regime fascista liderado pelo general Francisco Franco, que se estendeu até 1975. Tendo atuado como cônsul do Chile em Madri durante a guerra, Pablo Neruda constituiu a principal ponte entre os dois países. Declarando seu apoio aos republicanos, o poeta atuou ativamente no conflito – o que lhe causou a perda do cargo consular. Comprometido com a causa da Frente Popular, Neruda passou a atuar na França, incumbindo-se da tarefa de tirar os militantes republicanos de suas prisões e enviá-los ao Chile através do navio Winnipeg. Através desses exilados e dos chilenos que combateram na Espanha, as canções em voga durante a guerra se tornaram bastante conhecidas no Chile, sendo apropriadas pelos partidos de esquerda como expressão das lutas trabalhistas mundiais. Sobre a presença desse repertório no Chile, cf. RODRÍGUEZ MUSSO, *Cantores que reflexionan...*, p. 55-57.

explicita nos versos “*Cuando canta el gallo negro / es que ya se acaba el día. / Si cantara el gallo rojo / otro gallo cantaría*”. Reconhecendo a preponderância do galo preto naquele momento, a canção se encerra com a garantia de que a luta não acabou: “*Gallo negro, gallo negro, / gallo negro, te lo advierto: / no se rinde un gallo rojo / mas que cuando está ya muerto*”.

Podemos observar a ênfase dada no disco à figura dos trabalhadores revolucionários – temática utilizada como chave de leitura da Guerra Civil Espanhola. O apelo a tal memória dialoga diretamente com o contexto político no qual *A la Resistencia Española* foi produzido – marcado pelo acirramento das lutas trabalhistas no Chile. Nesse sentido, os episódios selecionados da Guerra figuram como seus antecedentes diretos, estabelecendo uma “tradição revolucionária” na qual o presente chileno estaria inserido.

A tentativa de associar a realidade nacional ao conflito espanhol também aparece nas mudanças de palavras promovidas por Rolando Alarcón em relação às letras originais das canções, dentre as quais podem ser destacadas: substituição de “*Nacerá el trigo joven entre besanas*” por “*Nacerá el trigo joven entrevesado*” (“*Canción de Grimau*”); de “*Desde el pozo y la besana*” por “*Desde el pozo y el arado*” (“*A la huelga*”); de “*Ale, asturianos*” por “*Ay, asturianos*” (“*Coplas del tiempo*”); e de “*cojo el fusil y la manta*” por “*tomo el fusil y la manta*” (“*Canción de soldados*”). Observa-se aqui a tentativa de chilenizar as letras, substituindo expressões espanholas por equivalentes e, desse modo, buscando a identificação do público nacional com as temáticas abordadas.

Dando continuidade à temática das lutas trabalhistas, o lado B do LP, *A la Revolución Mexicana*, apresenta na capa uma notícia jornalística contemporânea ao conflito, datada de 10 de abril de 1919. Sob o título “*Los campesinos mejicanos se quedan sin caudillo*”, esta apresenta a clássica foto (1914) de Francisco (“Pancho”) Villa sentado na cadeira presidencial, tendo ao lado esquerdo o guerrilheiro Emiliano Zapata. Como indicou o historiador Carlos Alberto Barbosa, “Villa e Zapata representam uma espécie de retrato do México, de Norte a Sul. Esta fotografia sintetiza o auge da revolução camponesa”⁴⁹⁵. Ao lado da imagem, figura um texto que informa sobre a morte de Zapata, “defensor de seus irmãos, os camponeses índios”, por forças do então presidente, Venustiano Carranza. De acordo com a notícia, Zapata constituía uma grave ameaça para o regime instaurado enquanto este não

⁴⁹⁵ BARBOSA, Carlos A. S. *A fotografia a serviço de Clio: Uma interpretação visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006, p. 118.

resolvesse a questão agrária e o problema do indígena: “‘Luto não somente por meus índios, senão por todos os camponeses do mundo’. Tal era o lema do ‘índio bom’ assassinado”⁴⁹⁶.

Ao virarmos o disco de vinil, deparamo-nos com uma sonoridade bastante diversa. Embora mantenham a base instrumental das canções gravadas por Alarcón – voz e violão –, as faixas do lado B pertencem a um gênero musical característico do México, denominado *corrido*⁴⁹⁷, que esteve em voga durante a Revolução. Tendo como marca a abordagem direta de acontecimentos e/ou personagens específicos, ressaltando o próprio contexto narrado, os *corridos* ficaram fortemente associados no imaginário coletivo à história das lutas populares camponesas.⁴⁹⁸

Essa relação aparece com clareza na faixa que abre o álbum, “*Nuestro México, febrero 23*”, na qual se estabelece a oposição Villa (herói) *versus* Carranza (inimigo), em que o primeiro é representado como defensor dos interesses nacionais, enquanto o segundo é acusado de aliar-se ao governo norte-americano. Acreditamos que a canção tematiza a Expedição Punitiva liderada pelo general John Pershing em resposta ao ataque ao povoado de Columbus – desencadeado por tropas villistas, em maio de 1916, em protesto ao apoio oferecido pelo governo do presidente Thomas W. Wilson a Carranza, resultando na morte de civis e oficiais norte-americanos. Os versos finais convocam a união popular em defesa da nação mexicana – encarnada por Villa: “*Yo les encargo mis fieles compañeros / que se estén firmes al pie de su cañón / que disparen la última metralla / para defensa de nuestra nación*”.

“*El Siete Leguas*”, a terceira faixa do álbum, é outra canção centrada na figura de Villa. Fazendo referência ao cavalo que o teria carregado semi-inconsciente por sete léguas após uma batalha, a música narra os feitos heróicos do guerrilheiro, exaltando sua valentia. A figura do “*Soldado Revolucionário*” é novamente abordada na faixa seguinte, tendo como mote o dia-a-dia no campo de batalha. A julgar pelas referências presentes na letra – a exemplo da menção a “*mi buen treinta-treinta*”, arma mais leve e utilizada em emboscadas e lutas próximas do combatente –, a canção remete aos exércitos populares.⁴⁹⁹ Nesse sentido, é

⁴⁹⁶ Apud INTI-ILLIMANI, *A la Revolución Mexicana*. Hit Parade, 1969, capa, tradução nossa.

⁴⁹⁷ Segundo o historiador mexicano Antonio Hernández, o *corrido* constitui “um gênero lírico narrativo popular, de temática múltipla, que pode ser cantado ou não, e é usado para narrar histórias reais ou de ficção, que expressam o ponto de vista do bando, ou as ligações afetivas ou ideológicas a que está afiliado o autor e cuja construção obedece às formas folclóricas, poéticas e/ou musicais, que prevalecem na região onde se produz”. (*La narrativa de las Cristiadas. Novela, cuento, teatro, cine y corrido de las Rebeliones Cristeras*. Tese (Doutorado em História), UAM-1, Cidade do México, 2006, p. 633, tradução nossa).

⁴⁹⁸ HÉAU LAMBERT, Catherine; GIMÉNEZ, Gilberto. “La representación social de la violencia en la trova popular mexicana”. *Revista Mexicana de Sociología*. Cidade do México, n. 4, out./dez. 2004, p. 629. Disponível em: <http://www.ejournal.unam.mx/rms/2004-4/RMS04402.pdf>.

⁴⁹⁹ Agradeço ao historiador Rafael Pavani da Silva por esta informação.

significativa a presença do elemento religioso nos versos finais: “*Ya con esta me voy despidiendo, / ya me voy de revolucionario, / si Dios quiere que vuelva, pos vuelvo / si no, rezan por mí un novenario*”.

Assim, a ênfase é posta no caráter supostamente “popular” da Revolução, representado pelos exércitos de Pancho Villa e Emiliano Zapata e expresso nas temáticas abordadas nos *corridos* selecionados. Trazendo à tona a questão da luta camponesa pelo acesso a terra, *A la Revolución Mexicana* dialoga com a reivindicação pela intensificação da Reforma Agrária iniciada no Chile durante o governo Frei – pauta que tomou grandes proporções no período anterior às eleições de 1970, transformando-se numa das principais medidas previstas no programa de governo da UP, como vimos no capítulo 1. Outros paralelos observáveis com a conjuntura chilena são a denúncia do “imperialismo” norte-americano e a associação da religiosidade com o “popular”, indicando que a Igreja deveria se comprometer com as lutas de seus fiéis.

Estabelecendo vínculos com os conflitos espanhol e mexicano, lidos na chave das reivindicações de cunho social, Rolando Alarcón e Inti-Illimani apontaram para um presente no qual os problemas que motivaram conflitos no passado permaneceriam vigentes. Os “movimentos revolucionários” de “ontem” são tomados como exemplo a ser seguido pelos “oprimidos” de “hoje” e as esperanças de mudança são depositadas no “amanhã”, como podemos observar na “*Canción de Grimau*”, integrante de *A la Resistencia Española*. Constituindo uma homenagem ao comunista Julián Grimau, fuzilado em 1963 pelo regime franquista, a canção opõe presente e futuro, assinalando a expectativa de um desenlace diferente para as causas defendidas pelo mártir: “*Las piedras del camino / hoy sangre llevan, hoy sangre llevan. / Nacerá el trigo joven entrevesado, / las razones de nuevo pisoteadas. / Pero a pesar de todo / yo sé que un día / tú estarás con nosotros / como querías, como querías*”.

Outras canções que trabalham com a perspectiva de continuidade entre passado e presente depositando no futuro a possibilidade de mudança podem ser encontradas nos repertórios de Víctor Jara e Quilapayún. É o caso de “*El arado*” (Víctor Jara, 1966), que após denunciar a exploração do trabalho do camponês, afirma: “*Y en la tarde cuando vuelvo / en el cielo apareciendo / una estrella. / Nunca es tarde, me dice ella, / la paloma volará, volará, volará, / como el yugo de apretado / tengo el puño esperanzado / porque todo cambiará*”. De forma similar, “*Peoncito del mandioca*”, composição do uruguaio Aníbal Sampayo incluída em *Canciones folklóricas de América* (1968), incentiva o menino camponês a sonhar com um

futuro melhor: “*sueña, niño sueña, cielo y luna de almidón, / carpe tu esperanza que la noche te hará un sol*”. Por sua vez, “*El pueblo*” (Quilapayún, 1967) destaca a longa espera pelo “florescer”, reafirmando a certeza de que ele virá: “*Mucho tiempo hace que espero / ver mi tierra florecer / que se termine tu invierno / tu verano va a nacer*”.

A formulação mais clara da concepção predominante nos discos pré-UP pode ser encontrada em “*Somos pájaros libres*”, canção de Jara gravada pelo Quilapayún em seu LP de 1967: “*Yo no soy aquel que soy, / yo soy aquel que será*”. Em algumas canções gravadas em 1969, já se manifesta a mudança de enfoque que será característica dos anos seguintes: a esperança em dias melhores cede lugar à convocação para “antecipar” o amanhã, conforme podemos observar na já citada “*Plegaria a un labrador*” (*El derecho de vivir en paz*, 1971; Quilapayún 4, 1970):

Levántate y mírate las manos / para crecer estréchala a tu hermano. / Juntos iremos unidos en la sangre / hoy es el tiempo que puede ser mañana. / Libranos de aquel que nos domina / en la miseria. / Tráenos tu reino de justicia / e igualdad. / [...] / Hágase por fin tu voluntad / aquí en la tierra. [grifo nosso]

A noção do presente como tempo de transição se fundamentava na compreensão de que se estava vivenciando um momento decisivo da história, no qual a concretização do ideal de futuro estaria nas mãos dos contemporâneos. A canção “*El martillo*”⁵⁰⁰ (*Pongo en tus manos abiertas...*, 1969) – “um genuíno hino da época”⁵⁰¹ – capta esse espírito, enfatizando o protagonismo dos músicos na construção da justiça, da liberdade e da paz:

Si tuviera un martillo, / golpearía en la mañana, / golpearía en la noche / por todo el país. / Alerta el peligro / debemos unirnos para defender / la paz. / Si tuviera una campana, / tocaría en la mañana, / tocaría en la noche / por todo el país. / Alerta el peligro, / debemos unirnos para defender / la paz. / Si tuviera una canción, / cantaría en la mañana, / cantaría en la noche / por todo el país. / Alerta el peligro / debemos unirnos para defender / la paz. / Ahora tengo un martillo / y tengo una campana / y tengo una canción que cantar / por todo el país. / Martillo de justicia, / campana de libertad / y una canción de paz.

A partir de 1970, essa perspectiva que associava o presente ao futuro ganhou força, conforme indicam as diversas canções que celebram a chegada da UP ao poder, identificando-a como o momento em que o “povo” conquista sua liberdade, deixando para trás o passado de ódio e exploração:

⁵⁰⁰ Trata-se da versão em espanhol realizada por Víctor Jara da composição “*If I had a hammer*”, de Lee Hays e Pete Seeger, que havia sido popularizada em 1962 pelo trio norte-americano Peter, Paul and Mary.

⁵⁰¹ ACEVEDO et. al., op. cit., p. 44.

La libertad ha llegado, conquista del pueblo ha sido / en el corazón chileno, su llama ya se ha encendido. / [...] / Y esta sí que es libertad / con la patria rescatada / con la justicia en la frente / nuestra tierra liberada. / [...] / El pueblo y su dignidad / conquista su libertad. (Cirilo Vila, “Cueca de la libertad”, *Quilapayún* 5, 1972)

Con arados se despiertan / tierras que estaban dormidas / [...] / Ya se acaba el latifundio / el campo al que lo trabaja / se hace la reforma agraria. / El momento es importante / nadie se ponga delante. / Y los técnicos agrarios / ya se ponen al servicio / del campesino chileno / que ha encontrado su destino. (Julio Rojas / Sergio Ortega, “Canción de la reforma agraria”, *Canto al programa*, 1970)

Y también al ancho mar que en Chiloé / infierno fue hace diez años / el chilote con astucia y con engaño / le arrebató el porvenir. / Ancho mar que ayer dejó / la población en soledad desesperada / hoy le entrega su alimento y su morada / le hace fácil el vivir. (Sergio Ortega, “Canción 10”, *La Fragua*, 1973)

Yo canto porque el presente / no es de pena ni es de llanto, / por eso es que cuando canto, / canto lo que el pueblo siente. / [...] / Como cantar es mi oficio / yo canto el esfuerzo duro / de construir el futuro / con alegre sacrificio. (Carlos Puebla, “Soy del pueblo”, *Vivir como él*, 1971)

María, / abre la ventana / y deja que el sol alumbre / por todos los rincones / de tu casa. / María, / mira hacia afuera / [...] / Pasó lo más cruel, / ahora tus ojos se llenan de luz / y tus manos de miel. / [...] / tu risa brota como la mañana brota en el jardín. / María... (Víctor Jara, “Abre la ventana”, *El derecho de vivir en paz*, 1971)

Ven, ven, conmigo ven, / ven, ven, conmigo ven. / Vamos por ancho camino, / nacerá un nuevo destino, ven. / El odio quedó atrás / no vuelvas nunca, / sigue hacia el mar / tu canto es río, sol y viento / pájaro que anuncia la paz. (Víctor Jara, “Vamos por ancho camino”, *El derecho de vivir en paz*, 1971)

Podemos perceber nesses fragmentos a ideia de um presente melhor do que o passado, já que estaria mais próximo do “final da história”, quando o “povo” consolidaria o poder recém-conquistado. Assim, a “*Marcha de los pobladores*” – que encerra o LP temático *La población* (1972), de Víctor Jara – convida a “seguir avanzando” com o “governo popular”, rumo ao porvir:

Poblador, compañero poblador, / seguiremos avanzando hasta el final, / poblador, compañero poblador, / por los hijos, por la patria y el hogar, / poblador, compañero poblador, / ahora la historia es para ti / con techo, abrigo y pan / marchemos juntos al porvenir. / Poblador, compañero poblador, / con las banderas del gobierno popular, / [...] / trabajemos siempre unidos / y será Chile el gran hogar. [grifo nosso]

A mesma ideia está presente na parte final da cantata popular *La Fragua*, na qual o eu-lírico chama os trabalhadores chilenos a apropriarem-se da história para “abrir o caminho” rumo ao futuro:

*Pueblo, la Historia está entregando tareas luminosas, / la Historia está dejando en tu rivera / tremendos desafíos. / Libera tu energía en esta hora, / pescador, jornalero de Quillota / y tú, compañera tejedora. / Tomemos la historia en nuestras manos. / Abramos el camino.*⁵⁰² [grifo nosso]

Na sequência do disco, são celebradas duas medidas “patrióticas” levadas a cabo pelo governo da UP: a nacionalização dos recursos naturais e a reforma agrária. Essas atitudes são apontadas como a concretização do objetivo anunciado pelo “visionário” Luis Emilio Recabarren e perseguido pelos trabalhadores durante toda a história nacional (“*Abriendo el camino / que Chile se ha forjado*”⁵⁰³). Assim, o Chile de Allende é representado como o momento de libertação da classe trabalhadora, que passaria a ser dona de seu destino e protagonista da “nova pátria”: “*La historia te pertenece / el pueblo dice: ¡adelante!*”⁵⁰⁴; “*Tú renacerás, / tú defenderás, / abre tu camino, / forja tu destino, / con la clase obrera / toma la bandera. / Tú construirás, / tu defenderás, / la patria espera, / tu gran bandera*”⁵⁰⁵.

Diferentemente do que ocorre na maioria das canções gravadas antes de 1970, a possibilidade de um desenlace diferente para as lutas do passado é aqui associada ao presente – e não mais ao futuro –, confirmando a tese Koselleck segundo a qual “na era moderna a diferença entre experiência e expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então”⁵⁰⁶.

3.2.3 “Socialista será el porvenir”

Como pudemos observar no decorrer deste capítulo, o projeto de futuro defendido pelos músicos previa a realização de três objetivos principais: o fim do domínio “imperialista”, a paz mundial e a construção do socialismo. No que tange ao primeiro ponto – já exaustivamente explorado nesta dissertação – nos limitaremos a destacar uma pequena passagem da “*Canción del poder popular*”, integrante do LP *Canto al programa* (Inti-Illimani, 1970): “*Echaremos fuera al yanqui / y su lenguaje siniestro. / [...] / La patria se verá grande / con su tierra liberada*”. Tendo nas “libertações” nacionais sua condição de possibilidade, a expectativa de paz mundial supunha o fim das guerras entre países e a

⁵⁰² ORTEGA. “Recitado 9”. QUILAPAYÚN. *La Fragua*. DICAP, 1973.

⁵⁰³ Idem. “Canción 12”, Ibid.

⁵⁰⁴ Idem. “Pregón”, Ibid., grifo nosso.

⁵⁰⁵ Idem. “Canción 9”, Ibid.

⁵⁰⁶ KOSELLECK, op. cit., p. 314.

substituição da segregação pela união, conforme indicam as seguintes canções, também gravadas pelo Inti-Illimani:

Si somos americanos / seremos buenos vecinos, / compartiremos el trigo, / seremos buenos hermanos. / [...] / Si somos americanos, / seremos todos iguales, / el blanco, el mestizo, el indio / y el negro son como tales. (Rolando Alarcón, “Si somos americanos”, Si somos americanos, 1969)

Que empiece la fiesta grande / de corazones ardientes, / se abracen los continentes / por este momento cumbre, / que surja una perdidumbre / de lágrimas de alegría, / se baile y cante a porfía, / se acaben las pesadumbres. / Entremos en la columna / humana de este desfile. / Miles y miles de miles / de voces fundidas en una. / De todas partes los “hurra”, / aquí todos son hermanos / y así estarán, de la mano, / como formando cadena / porque la sangre en las venas / fluirá de amor sobrehumano. (Violeta Parra / Luis Advis, “Canción final”, Canto para una semilla, 1972)

Na concepção marxista da história – compartilhada pelos músicos filiados ao PCCh –, o “amor universal” só poderia ser alcançado na sociedade comunista, em que o individualismo e a competitividade seriam substituídos pela união em nome do bem coletivo. Tomado como fim último da história, o socialismo representaria o momento de redenção da humanidade, instaurando uma nova era em que o “povo” seria protagonista.

No repertório analisado, essas representações conviveram com a afirmação de que o porvir só poderia ser alcançado por meio das ações efetivas dos contemporâneos. Assim, a canção final da cantata *Santa María de Iquique* (Quilapayún, 1970) alertava:

Ustedes que ya escucharon / la historia que se contó / no sigan allí sentados / pensando que ya pasó. / [...] / Quizás mañana o pasado / o bien, en un tiempo más, / la historia que han escuchado / de nuevo sucederá. / Es Chile un país tan largo, / mil cosas pueden pasar / si es que no nos preparamos / resueltos para luchar. / Tenemos razones puras, / tenemos por qué pelear. / Tenemos las manos duras, / tenemos con qué ganar.⁵⁰⁷

Aqui a realização da utopia é colocada como uma *possibilidade* real, mas condicionada à conduta dos atores envolvidos com o projeto revolucionário. Embora não falem testemunhos do otimismo⁵⁰⁸ reinante entre os apoiadores da UP – especialmente no

⁵⁰⁷ ADVIS. “Canción final”. QUILAPAYÚN; DUVAUCHELLE. *Santa María de Iquique*. Jota Jota, 1970.

⁵⁰⁸ Esse otimismo pode ser percebido nas seguintes palavras de Eduardo Carrasco: “[...] nesse momento estávamos longe de pensar que algo assim [um desfecho trágico] podia ocorrer, porque na realidade era como um movimento de ascensão das lutas populares, veio o triunfo de Allende [...] então a cantata se via mais como uma expressão positiva, nós estávamos muito longe de pensar que poderia ocorrer uma coisa como o que ocorreu depois com a ditadura”. Entrevista concedida a Eileen Karmy em 26 de julho de 2009. Cf. KARMY, Eileen. “Ecos de um tiempo distante”: *La Cantata Popular Santa María de Iquique* (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno. Dissertação (Mestrado em Artes, menção em Musicologia) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2011, p. 137, tradução nossa.

período imediatamente posterior às eleições de 1970 –, a “chegada” do socialismo não foi encarada por eles como algo que ocorreria automaticamente.

A canção que fecha o LP *Canto al programa* (Inti-Illimani, 1970), "*Venceremos*", é representativa dessa relação entre otimismo e chamado à ação:

Desde el hondo crisol de la patria / se levanta el clamor popular, / ya se anuncia la nueva alborada, / todo Chile comienza a cantar. / [...] / Venceremos, venceremos / Mil cadenas habrá que romper / [...] / Campesinos, soldados, mineros, / la mujer de la patria también, / estudiantes, empleados, mineros / cumpliremos con nuestro deber. / Sembraremos las tierras de gloria, / socialista será el porvenir, / todos juntos seremos la historia, / a cumplir, a cumplir, a cumplir.

O governo da UP é assim apontado como um movimento histórico progressista, voltado a realizar a transição do capitalismo para o socialismo – objetivo final que só poderia ser concretizado com a realização de todas as etapas abordadas ao decorrer do disco (“mil cadenas habrá que romper”), correspondentes ao projeto da *via chilena*. Tal concepção foi explicitada pelo personagem-narrador Peyuco Pueblo no relato que antecede "*Venceremos*":

Yo que soy Peyuco Pueblo / confío en que ahora se hace / el programa que termina / para ustedes de cantarse. / Pero, ¿quién lo hace? / ¡Nosotros! Sin egoísmo ni nada, / para esto los chilenos / somos gallos de palabra. / Como estamos decididos, / aunque es dura la tarea, / escuchemos esta marcha / que viene con pinta nueva.

Assim, a certeza expressa na canção se refere antes à disposição dos chilenos a levarem o projeto adiante do que a qualquer lei histórica irreversível. Mas a julgar pela amplitude da campanha promovida pelo governo desde a posse de Allende com o objetivo de envolver os setores populares em seu programa, essa confiança na ação popular constituiu antes uma estratégia retórica – visando torná-la realidade efetiva – do que propriamente uma certeza por parte dos governantes. Daí as diversas “canções de construção do novo Chile” compostas e difundidas pelos artistas da NCCCh entre 1970 e 1973, dentre as quais se encontram: “*Marcha de la producción*” e “*La fiesta del domingo*”, de Sergio Ortega, gravadas pelo Quilapayún; “*Que lindo es ser voluntario*” e “*Parando los tijerales*”, de Víctor Jara; “*Póngale el hombro, m’hijito*”, “*La hormiga vecina*” e “*En esta tierra que tanto quiero*”, de Isabel Parra; “*Canto al trabajo voluntario*”, de Osvaldo Rodríguez; “*Cueca de la organización*”, de Ángel Parra; além dos discos *Canto al programa* (Inti-Illimani) e *Las cuarenta medidas* (Richard Rojas), inteiramente dedicados ao programa da UP.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ ROLLE, “La ‘Nueva Canción Chilena y el proyecto’...”, p. 9.

Como destacou o historiador Claudio Rolle, essas canções insistem na responsabilidade coletiva que os chilenos assumiram ao eleger Allende como presidente. Particularmente significativo (e recorrente) nesse sentido é o tema dos trabalhos voluntários, que eram realizados aos domingos visando atingir metas de produção e melhorar as condições de vida das famílias mais carentes.⁵¹⁰ Em “*Que lindo es ser voluntario*”, gravada em *single* em 1972, Víctor Jara reitera a ideia de que tais trabalhos eram fundamentais para atingir o “destino” do país: “*Qué cosa más linda es ser voluntario, / construyendo parques para el vecindario, / levantando puentes, casas y caminos, / siguiendo adelante con nuestro destino, ¡sí!*”.

Para “seguir adelante”, o governo da UP deveria ser constantemente defendido dos ataques das forças retrógradas – argumento que *foi constantemente reforçado por Allende e que está presente na parte final de La Fragua*: “*El duro camino que lleva al socialismo / el puño del pueblo lo construirá / y aquellos que intenten cerrarnos el camino / el puño del pueblo los castigará*”⁵¹¹. É significativo, nesse sentido, que tenham sido incluídas na sequência da cantata – no LP de 1973 – seis das canções contingentes que abordamos no segundo capítulo. Centradas na denúncia dos inimigos políticos do governo, essas canções são indicativas do papel assumido pelos músicos comprometidos com o projeto da *via chilena*: mobilizar a população, a fim de fazer emergir o “punho do povo”.

A importância que os artistas atribuíam ao seu ofício num contexto de extrema polarização ideológica pode ser percebida nas seguintes palavras de Víctor Jara:

Vivemos um processo de transição de uma sociedade capitalista para uma sociedade socialista. A luta deve dar-se em todos os cantos. E isso significa não ceder nunca ante as pressões. Jamais perder a autenticidade do compromisso. A burguesia, como regra normal de seus hábitos, quer adquirir tudo com o dinheiro, inclusive as consciências. No instante que vivemos, o pior que pode acontecer a um cantor revolucionário é deixar de arriscar sua vida com seu canto.⁵¹²

Desse modo, a “batalha pelas consciências” constituiria a tarefa primordial do “músico revolucionário” naquele momento; esta seria sua maneira de contribuir para o avanço da história no sentido do socialismo. Mas é importante ressaltar que em diversas ocasiões Jara esclareceu que “o combate com o violão”, para dar “bom termo a esta linda tarefa”⁵¹³, não deveria se reduzir às canções de conteúdo político explícito. A perspectiva de um mundo livre

⁵¹⁰ Ibid., p. 9-10.

⁵¹¹ ORTEGA. “Recitado 11”. QUILAPAYÚN. *La Fragua*. DICAP, 1973.

⁵¹² Apud “Una canción vale más que diez discursos”. *El Siglo*. Santiago, [1972], p. 12, tradução nossa.

⁵¹³ CHAMORRO DIAZ, “Cultura sin paternalismo”. *El Siglo*. Santiago, 15 nov. 1970, p. 5, tradução nossa.

trazia novos desafios à criatividade artística – pois uma vez que “somos chamados a criar a nova cultura”, “temos nesses momentos que buscar, eu diria, em todos os cantos da alma, para que a sensibilidade vibre com uma força que nos renove e assim ajudar a renovação e a transformação total”⁵¹⁴.

Como observou a pesquisadora chilena Nadine Canto em sua dissertação, os escritores e artistas comprometidos com o projeto da UP se dedicaram ao “[...] desenvolvimento de práticas estéticas [...] que configurassem um modo singular de inscrever *sentido* na comunidade, [...] delineando um novo modelo social que, através de um repertório significativo em conformidade ao projeto [político], pudesse integrar as massas”⁵¹⁵. Esse programa se aproximava daquele defendido por Che Guevara em suas formulações acerca do “homem novo” – que tinham como premissa a concepção de que a “revolução” não previa unicamente uma transformação das estruturas sociais e políticas, mas principalmente uma profunda e radical 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. [...] Neste período de construção do socialismo podemos ver o homem novo que vai nascendo. [...] O importante é que os homens vão adquirindo cada dia mais consciência da necessidade de sua incorporação à sociedade e, ao mesmo tempo, de sua importância como motores da mesma.⁵¹⁶

Para Guevara, os artistas teriam um papel crucial a cumprir nesse projeto de educação das “massas”. Como bem anotou Nadine Canto, caberia a eles “colocar em marcha um projeto de *produção de subjetividade* [...] por meio da qual seria possível concretizar o desejado *Homem Novo*, ao procurar um tipo de consciência particular nele, que lhe possibilitaria emancipar-se”⁵¹⁷. Para tanto, a separação “burguesa” entre “trabalho material” e “trabalho espiritual” deveria ser superada – ideia reiterada por Fidel Castro quando afirmou que o artista deveria se considerar um trabalhador como qualquer outro, a serviço da revolução.⁵¹⁸

⁵¹⁴ Apud MALDONADO, Carlos. “La mejor escuela para el canto es la vida”. *Revista El Siglo*. Santiago, 14 out. 1972, p. 6, tradução nossa.

⁵¹⁵ CANTO NOVOA, Nadinne. *Cultura y Hegemonia. Notas sobre la construcción del ‘Hombre Nuevo’ en la Unidad Popular*. Monografia (Licenciatura em Artes, menção em Teoria e História da Arte) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2010, p. 25, tradução nossa, grifo no original.

⁵¹⁶ GUEVARA, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1977. (América Nuestra), p. 7-9, tradução nossa.

⁵¹⁷ CANTO NOVOA, op. cit., p. 12, tradução nossa, grifo no original.

⁵¹⁸ Apud VILLAÇA, *Polifonia tropical...*, p. 98.

De acordo com a historiadora Mariana Villaça, a morte de Guevara (1967) e sua subsequente mitificação como herói/mártir transformaram-no no próprio modelo de “homem novo” que ele havia preconizado: “[...] ideal de homem voluntarioso, solidário, militante disposto a qualquer sacrifício, consciente politicamente de seu papel de cidadão e, principalmente, de seu compromisso com a manutenção das conquistas obtidas com a revolução”⁵¹⁹. Ainda segundo a autora, a ideia do “homem novo” repercutiu com força em diversas manifestações musicais latino-americanas, cujos expoentes procuraram assumir o papel designado pelo cubano, reivindicando para si a qualidade de “trabalhadores da cultura”.⁵²⁰

Compartilhando desse ideário, Víctor Jara expressou que

A música cumpre um papel muito importante no fenômeno de conscientização e esclarecimento [...] um artista é um revolucionário, porque não somente denuncia os males de uma sociedade, mas também contribui para que a vida do homem se esclareça para conseguir sua dignidade e liberdade.⁵²¹

Para cumprir seus objetivos “que não são outros que colocar o homem em sua posição de ser livre sobre a Terra”, o artista comprometido “tem que ser antes um militante de seu compromisso e depois um intelectual desse compromisso”⁵²². Em uma entrevista posterior, o músico aprofundou este último argumento:

Seria bom esclarecer que o verdadeiramente revolucionário está atrás do violão, quando o cantor não canta, quando é uma pessoa a mais. Assim sendo, revolucionário é aquele que trabalha pela revolução. Portanto, sendo um artista um trabalhador a mais, deverá colocar a arma de seu talento a serviço do processo que vivemos.⁵²³

Mas “o artista revolucionário ou o revolucionário-artista, como o trabalhador da música”⁵²⁴ não deveria limitar sua atuação à esfera criativa. O termo “trabalhador da cultura” tem como premissa a reformulação da divisão intelectual/povo, de modo que o “artista revolucionário” deveria, assim como o restante da população, “[...] acentuar sua participação consciente, individual e coletiva em todos os mecanismos de direção e produção [...] Assim

⁵¹⁹ Ibid, p. 58.

⁵²⁰ Ibid., p. 59.

⁵²¹ Apud CATALDO, Francisco. “Víctor Jara: un militante de su compromiso”. *El Siglo*. Santiago, 02 maio 1971, p. 11, tradução nossa.

⁵²² Apud *ibid.*, p. 11, tradução nossa.

⁵²³ Apud “Una canción vale más...”, p. 11, tradução nossa.

⁵²⁴ Apud *Ibid.*, p. 11, tradução nossa.

alcançará a total consciência de seu ser social, o que equivale a sua realização plena como criatura humana”⁵²⁵, conforme expôs Guevara.

Essas premissas nos permitem compreender um verso – já citado, mas ainda não abordado – da cantata *Santa María de Iquique*: “el canto no bastará”. Como destacou a musicóloga Eileen Karmy em sua dissertação, ele pode ser interpretado como um chamado dirigido à NCCh no sentido de atuar para além do musical, complementando o canto com ações concretas para alcançar as mudanças buscadas pelo movimento e pela UP. Os membros do Quilapayún – intérpretes da obra – figuravam como exemplo a ser seguido, uma vez que sua filiação ao PCCh não implicava somente em cantar um discurso de conotação política, mas possuía consequências práticas: apresentavam-se gratuitamente nos atos organizados pelo partido ou pela UP; abriam mão de parte (ou, em alguns casos, da totalidade) da renda obtida com a venda de discos em favor do partido; participavam dos trabalhos voluntários, entre outras tarefas “de base”.⁵²⁶

As imagens que seguem são ilustrativas das diferentes faces do envolvimento dos músicos com o projeto revolucionário:



IMAGEM 15: Víctor Jara descarregando açúcar durante a paralisação de outubro de 1972. In: “El arte de la descarga”, *La Quinta Rueda*, v. 2, nov. 1972, p. 24.

⁵²⁵ GUEVARA, op. cit., p. 10, tradução nossa.

⁵²⁶ KARMY, op. cit., p. 134.



IMAGEM 16: Apresentação do Inti-Illimani nos trabalhos voluntários dedicados à construção de canais de irrigação nos campos de Buin, em 1972. Fonte: <http://intiillimanihistorico.blogspot.com.br>.



IMAGEM 17: Víctor Jara ao lado de outros artistas na última passeata organizada pela UP, em 04 de setembro de 1973. Fonte: www.tiempodebalas.cl.

Essa conduta indica que os artistas não concebiam a música como um meio que poderia, por si próprio, conduzir ao “fim da história”. Mas tampouco seria possível “seguir em frente” sem cantar, pois “o canto é como a água que limpa as pedras, o vento que nos une, e que fica aí, no fundo de nós para melhorarmos”⁵²⁷. Nessa perspectiva, “não há revolução sem canções” e não há canções revolucionárias sem o comprometimento integral do “homem por trás do violão” com o projeto socialista. Daí a afirmação de que “o pior que pode acontecer a um cantor revolucionário é deixar de arriscar sua vida com seu canto”⁵²⁸ – indicando que os músicos que se comprometeram com o projeto da UP tinham consciência dos riscos implicados em suas atitudes, pois a possibilidade de uma reviravolta no curso dos acontecimentos não foi descartada.

⁵²⁷ JARA, Víctor. “Las raíces del canto”. *La Quinta Rueda*. Santiago, 9 ago. 1973, p. 15, tradução nossa.

⁵²⁸ JARA, Víctor apud “Una canción vale más...”, p. 12, tradução nossa.

Isso não quer dizer que eles previssem o golpe militar e todas as suas consequências trágicas, ou que este desfecho fosse inevitável. O que queremos ressaltar aqui é que a convicção de que “a revolução estava por chegar” não constituía uma perspectiva *ingênua*, visto que valorizava acima de tudo a ação dos seres humanos para “mudar a história”.⁵²⁹ Com este capítulo, pretendemos contribuir para situar esse ideal voluntarista – hoje em franco descrédito – na visão de mundo em que ele se apoiava, inscrevendo a perspectiva revolucionária presente nas fontes analisadas nas condições que, aos olhos dos contemporâneos, pareciam sustentá-la.

Eduardo Carrasco definiu o período em questão como “anos de louca esperança em que acreditávamos ver o futuro aberto ante nós”⁵³⁰. Seguindo Claudia Gilman, podemos considerar que o golpe militar implicou no fechamento das portas de um futuro possível, “esse futuro que havia sido minuciosamente delineado pelas camadas progressistas da sociedade. Nesse sentido, a época chegou ao seu fim quando esse futuro foi chamado utopia”⁵³¹.

⁵²⁹ Em seu estudo sobre a arte engajada brasileira dos anos 1960/1970, intitulado *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*, o sociólogo Marcelo Ridenti associou esse ideal voluntarista ao conceito de “romantismo revolucionário”, empregado por Michael Löwy e Robert Sayre para definir o tipo de romantismo que procura “‘investir’ a nostalgia do passado na esperança de um futuro radicalmente novo” e “aspira à abolição do capitalismo ou ao advento de uma utopia igualitária em que seria possível encontrar algumas características ou valores das sociedades anteriores [à modernidade capitalista]” (*Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 113). No caso chileno, o conceito de “romantismo revolucionário” deve ser aplicado com cautela. Embora possamos encontrar na NCCh elementos associados a uma estrutura de sentimentos romântica – como a busca das “autênticas” raízes populares –, não se verifica que o passado tenha constituído o principal referente dos músicos comprometidos com o projeto revolucionário ou que estes expressaram um “desenraizamento do tempo presente” (ingrediente básico das utopias românticas, conforme indicou Saliba, *op. cit.*, p. 27). Como vimos ao decorrer deste capítulo, é necessário adicionar ao ingrediente romântico a “confiança na ‘razão teórico-política’, [...] fundamento do voluntarismo iluminista da esquerda marxista e da ‘via chilena’ ao socialismo” (ILLANES OLIVA, María Angélica. *La batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile, 1900-2000*. Santiago: Planeta; Ariel, 2002, p. 163, tradução nossa).

⁵³⁰ CARRASCO, *op. cit.*, p. 143, tradução nossa.

⁵³¹ GILMAN, *op. cit.*, p. 56, tradução nossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo apontou para a possibilidade de apreender a dinâmica dos tumultuados e esperançosos anos 1960/1970 chilenos através de um viés ainda pouco explorado pela historiografia: as relações estabelecidas entre utopia revolucionária e música popular.

Por estabelecer mediações entre experiência social, valores ideológicos, proposta estética e cultura de massas, a canção se revelou uma fonte riquíssima para abordar esse período culminante do projeto democrático no país, marcado pela intenção de instalar o “povo” no cenário principal da história.⁵³² Como vimos, tal princípio constituiu o mote dos programas de governo de Eduardo Frei (1964-1970) e Salvador Allende (1970-1973), que se propuseram a promover mudanças estruturais na sociedade atuando dentro dos parâmetros democrático-liberais.⁵³³ Daí a geração de grandes expectativas de transformação, que também foram alimentadas por acontecimentos internacionais como a Revolução Cubana e as revoltas desencadeadas no chamado “Terceiro Mundo”.

Centrando nossa atenção no movimento da NCCh, verificamos que a música foi concebida como um meio privilegiado para o engajamento de artistas interessados em tomar parte ativa no “processo revolucionário”. Remontando ao período anterior ao governo da UP, procuramos evidenciar que o movimento não foi um produto deste, senão o resultado de inquietudes políticas e culturais que atravessaram os anos 1960 e que terminaram construindo o próprio governo.⁵³⁴ A fim de analisar as práticas e representações geradas a partir de tais inquietudes, acompanhamos as trajetórias musicais de Víctor Jara e dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, com especial interesse em seus LPs produzidos entre 1966 e 1973.

Observamos que as principais representações presentes nesse repertório estiveram pautadas em determinada leitura (marxista) do processo histórico, que compreendia o momento vivido como decisivo no direcionamento da sociedade para o socialismo. Nessa concepção, os setores populares figuravam como protagonistas do porvir, ao passo que a arte era encarada como potencialmente revolucionária, capaz de sensibilizar e conscientizar a população, fazendo emergir o “homem novo” que conduziria ao “fim da história”. Para tanto, seria necessário construir uma identidade nacional fundamentada no “popular”, isto é, “[...] caberia ao mundo das artes revigorar, re-atualizar a cultura pertencente às camadas populares,

⁵³² ILLANES OLIVA, op. cit., p. 251.

⁵³³ JOCELYN-HOLT LETELIER, op. cit., p. 93.

⁵³⁴ ALBORNOZ, Cesar. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. In: PINTO VALLEJOS, op. cit., p. 149.

num discurso capaz de mobilizar a sociedade para a necessidade de mudança e, sobretudo, conscientizar esse segmento de seu lugar de sujeito da história”⁵³⁵.

As práticas correspondentes a tais representações abarcaram a gravação de músicas folclóricas, modificadas de modo a permitir sua conexão com a realidade presente; a difusão de canções centradas em temáticas políticas e sociais; a realização de apresentações em fábricas, sindicatos, *poblaciones*, universidades e outros meios identificados como “populares”; além de atividades extra-musicais, como a militância no Partido Comunista e a participação em trabalhos voluntários voltados a viabilizar a concretização da *via chilena ao socialismo*.

Assim, o engajamento dos músicos se expressou em diferentes âmbitos, sendo que a produção discográfica corresponde a *uma* das diversas facetas de sua atuação política e artística. Daí a importância de novos estudos que se dediquem a analisar a “questão do engajamento” no interior da NCCh a partir de outros enfoques e objetos, ratificando ou relativizando nossas constatações. Algumas abordagens interessantes seriam: músicos sem filiação partidária; canções e discos que alcançaram êxito comercial; políticas culturais dos partidos de esquerda e sua influência no movimento; diálogos com formas alternativas de questionamento da ordem vigente, como a contracultura; relações estabelecidas com as demais expressões artísticas comprometidas com o projeto revolucionário (teatro, cinema, artes plásticas etc).

Outro tema que poderia ser aprofundado a partir da análise aqui proposta diz respeito à presença de um discurso engajado que em diversos aspectos se aproxima daquele atribuído à figura do intelectual moderno, tradicionalmente associada à prática literária.⁵³⁶ É como se os músicos populares reivindicassem espaço em um âmbito que lhes era até então alheio, passando a utilizar seu ofício para se posicionarem frente às questões políticas, sociais e econômicas de seu tempo. Daí o interesse em repensar o conceito de engajamento, recusando

⁵³⁵ GARCIA. “O nacional-popular e a militância...”, s.n.p.

⁵³⁶ Conforme observou Marcos Napolitano, o termo *arte engajada* “causa muita confusão conceitual e suscita juízos de valor *a priori*, contra ou a favor”, sendo que “O próprio estatuto de ‘artista engajado’ (em última instância, de ‘intelectual engajado’) tem sido objeto de muita discussão, não apenas acadêmica, mas também política”. No âmbito acadêmico, observa-se a predominância da tradição francesa – em que a História de Intelectuais se situa – nos debates sobre o conceito de *engajamento*. Fortemente influenciada pelas proposições do filósofo Jean-Paul Sartre – 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 como aquele que coloca sua palavra ‘litéro-jornalística’ a serviço de causas humanistas, republicanas e progressistas” (NAPOLITANO, “A Relação entre Arte e Política...”, p. 27).

sua associação direta e exclusiva com o campo intelectual e observando suas particularidades no meio artístico e, mais especificamente, musical.

O presente trabalho visou indicar algumas entradas possíveis para o desenvolvimento dessa problemática. Esperamos ter assim contribuído para despertar interesse pelo incipiente campo de estudos sobre a NCCh, explicitando a diversidade de possibilidades abertas por este objeto à pesquisa histórica.

REFERÊNCIAS

FONTES:**Discos:**

ALARCÓN, Rolando. *Por Cuba e Vietnam*. Tiempo, 1969.
 _____ *A la Resistencia Española / INTI-ILLIMANI. A la Revolución Mexicana*. Hit Parade, 1969.

INTI-ILLIMANI. *Si somos americanos*. Méndez/Impacto, 1969.
 _____ *Inti-Illimani*. Jota Jota, 1969.
 _____ *Inti-Illimani*. EMI Odeon, 1970.
 _____ *Canto al Programa*. DICAP, 1970.
 _____ *Autores Chilenos*. DICAP, 1971.
 _____; PARRA, Isabel; BUNSTER, Carmen. *Canto para una semilla*. DICAP, 1972.
 _____ *Canto de pueblos andinos, vol. 1*. EMI Odeon, 1973.

JARA, Víctor. *Victor Jara*. Demon, 1966.
 _____ *Victor Jara*. EMI Odeon, 1967.
 _____; QUILAPAYÚN. *Canciones folklóricas de America*. EMI Odeon, 1968.
 _____ *Pongo en tus manos abiertas...* Jota Jota, 1969.
 _____ *Canto libre*. EMI Odeon, 1970.
 _____ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971.
 _____ *La población*. DICAP, 1972.
 _____ *Canto por travesura*. DICAP, 1973.

MANNS, Patricio; VOCES ANDINAS. *El Sueño Americano*. Arena, 1967.

QUILAPAYÚN, *Quilapayún*. EMI Odeon, 1967.
 _____ *X Viet-nam*. Jota Jota, 1968.
 _____ *Quilapayún 3*. EMI Odeon, 1969.
 _____ *Basta*. Jota Jota, 1969.
 _____ *Quilapayún 4*. EMI Odeon, 1970.
 _____; DUVAUCHELLE, Héctor. *Santa María de Iquique*. Jota Jota, 1970.
 _____ *Vivir como él*. DICAP, 1971.
 _____ *Quilapayún 5*. EMI Odeon, 1972.
 _____ *La Fragua*. DICAP, 1973.

Livros memorialísticos:

CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003.

CIFUENTES SEVES, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. 2 ed. (para a internet), 2000. Disponível em:
www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno. Acesso em dez./2012.

KÓSCHEV, Leonard. *La guitarra y el poncho de Victor Jara*. Moscou: Progreso, 1990.

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

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.

_____. *La nueva canción chilena: continuidad e reflejo*. Havana: Casa de las Américas, 1988.

SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madri: Júcar, 1984. (Los Juglares).

Artigos de imprensa (por data):

“El folklore recibe nuevos ataques”. *El Siglo*. Santiago, 2 out. 1966, p. 18.

“El folklorista está ligado a la realidad”. *El Siglo*. Santiago, 23 maio 1967, p. 10.

ALBA, Felipe. “Las opiniones directas de Víctor Jara: Es um pecado dogmatizar sobre el folklore”. *El Siglo*. Santiago, 24 set. 1967, p. 7.

GARCÉS, Marcel. “La canción protesta: Una expresión musical de la lucha de clases”. *El Siglo*. Santiago, 29 out. 1967, p. 19.

“Verdad y engaño en la canción protesta”. *El Siglo*. Santiago, 12 nov. 1967, p. 17.

OSORIO, Jose M. “Encuentro de la canción protesta”. *Casa de las Américas*. Havana, n. 45, nov./dez. 1967, p. 139-144.

CHAMORRO DIAZ, Jaime. “Cuando el canto se pone rebelde”. *El Siglo*. Santiago, 8 jun. 1969, p. 14.

ROBINOVITCH, Rosa. “En busca de la Nueva Canción”. *Ecran*. Santiago, 8 jul. 1969, p. 45.

“La canción chilena fue la gran ganadora del festival”. *El Siglo*. Santiago, 15 jul. 1969, p. 10.

“La guitarra como un arma”. *El popular*. Montevideú, 16 dez. 1969, s.n.p.

JARA, Víctor. “La canción protesta”. *El Siglo*. Santiago, 30 abr. 1970, p. 11.

SEPÚLVEDA, Ramiro. “Víctor Jara pregunta ¿Quién mató a Carmencita?”. *Puro Chile*. Santiago, v. 39, 5 jun. 1970, p. 7.

SEPÚLVEDA, Ramiro. “El canto libre de Víctor Jara”. *El Siglo*. Santiago, 7 jun. 1970, p. 13.

“‘Muy bueno’ fue el Festival de la Nueva Canción Chilena”. *El Siglo*. Santiago, 16 ago. 1970, p. 8.

CHAMORRO DIAZ, “Cultura sin paternalismo”. *El Siglo*. Santiago, 15 nov. 1970, p. 5.

“Los artistas se comprometen com las diversas candidaturas”. *El Siglo*. Santiago, 29 dez. 1970, p. 10.

CATALDO, Francisco. “V́ctor Jara: un militante de su compromiso”. *El Siglo*. Santiago, 2 maio 1971, p. 11.

“Tercer año de la nueva canción”, [revista não identificada], [1971], p. 49.

“Es la historia de um Oasis o de un monte”. *El Siglo*. Santiago, 6 jan. 1972, p. 15.

GARCÍA, Ricardo. “La Nueva Canción Chilena perdió el ritmo”. *Ramona*. Santiago, v. 2, n. 18, 29 fev. 1972, p. 13.

“La vuelta a América en seis guitarras: Inti Illimani”. *Ramona*. Santiago, v. 2, n. 23, 4 abr. 1972, p. 39.

ADVIS, Luis. “El neopopulismo musical (acerca de la Nueva Canción Chilena). Primera parte”. *Revista El Siglo*. Santiago, 3 set. 1972, p. 12.

MALDONADO, Carlos. “La mejor escuela para el canto es la vida”. *Revista El Siglo*. Santiago, 14 out. 1972, p. 6.

“Una canción vale más que diez discursos”. *El Siglo*. Santiago, [1972], p. 11-12.

JARA, Víctor. “Las raíces del canto”. *La Quinta Rueda*, Santiago, 9 ago. 1973, p. 15.

Outros documentos:

BARRAZA, Fernando. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú, 1972.

BOCAZ, Luis. “Música chilena e identidad cultural. Entrevista a Gustavo Becerra”. *Araucaria de Chile*. Madri, n. 2, p. 97-109, abr./jun. 1978.

CASTRO, Fidel. “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el acto clausura de la Primera Conferencia de solidaridad de los pueblos de Asia, África y América Latina (Tricontinental), en el Teatro Chaplin, la Habana, el 15 de enero de 1966” [versão taquigráfica]. Havana: Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario.

Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1966/esp/fl150166e.html>. Acesso em dez./2012.

_____. “Segunda Declaración de la Habana”, 04 fev 1962 [versão taquigráfica]. Disponível em: www.pcc.cu/pdf/documentos/otros_doc/segunda_declaracion_habana.pdf. Acesso em dez./2012.

CONTRERAS, Roberto (comp.). *Habla y canta Victor Jara*. Havana: Casa de las Américas, 1978. (Nuestros Países, Música).

FUNDACIÓN VÍCTOR JARA (ed.). *Víctor Jara: cancionero tradicional*. Santiago: Fundación Víctor Jara; LOM, 1998.

GUEVARA, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Cidade do México: Siglo Veintinuno, 1977. (América Nuestra).

Programa básico de gobierno de la Unidad Popular: Candidatura Presidencial de Salvador Allende. Santiago: 1969.

TEJADA GÓMEZ, Armando. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*.

Disponível em: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>. Acesso em dez./2012.

YUPANQUI, Atahualpa. *Huajra: Canciones y Danzas del Norte Argentino*. Buenos Aires: Musical Buccheri Hnos, 1941. Disponível em: www.atacris.com/ata/huajra.html. Acesso em dez./2012.

BIBLIOGRAFIA

Livros:

ACEVEDO, Claudio; NORAMBUENA, José S.; TORRES, Rodrigo; VALDEBENITO, Mauricio. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1999.

ADVIS, Luis; CÁCERES, Eduardo ; GARCÍA, Fernando; GONZÁLEZ, Juan Pablo (eds.). *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 experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002.

BARBOSA, Carlos A. S. *A fotografia a serviço de Clio: Uma interpretação visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

CASTAÑEDA, Jorge. *Utopia desarmada: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certeza e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CORREA, Sofia; FIGUEROA, Consuelo; JOCELYN-HOLT, Alfredo; ROLLE, Claudio; VICUÑA, Manuel. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*. Santiago: Sudamericana, 2001.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSCP, 2008.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GODOY, Alvaro; GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular chilena, 20 años: 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, 1995.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ILLANES OLIVA, María Angélica. *La batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile, 1900-2000*. Santiago: Planeta; Ariel, 2002.

JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo. *El Chile perplejo: del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago: Planeta; Ariel, 1998.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINTO VALLEJOS, Julio (ed.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005.

REVEL, Jacques. *Proposições: Ensaios de História e Historiografia*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.

SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile. Vol. V: Niñez y juventud (construcción cultural de actores emergentes)*. Santiago: LOM, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SEPÚLVEDA CORRADINI, Gabriel. *Víctor Jara: hombre de teatro*. Santiago: Sudamericana, 2001.

TATIT, Luis. *O cancionista*. São Paulo: EDUSP, 2002.

VALENTE, Heloísa. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

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

Artigos acadêmicos e capítulos de livros:

AGUAYA CISTERNAS, Gonzalo; ALVEAL QUINTANA, Nery; OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. “Santa María en la literatura: desde los versos populares hasta Rivera Letelier”. *Revista Chilena de Literatura*. Santiago, n. 75, nov. 2009, p. 271-293. Disponível em: www.revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewPDFInterstitial/1183/1045. Acesso em dez./2012.

BARROS, José d’Assunção. “Rupturas entre o presente e o passado: Leituras sobre as concepções de tempo de Koselleck e Hannah Arendt”. *Revista Páginas de Filosofia*. São Paulo, v. 2, n. 2, jul./dez. 2010, p. 65-88.

BOWEN SILVA, Martín. “Construyendo nuevas patrias. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular”. BOWEN SILVA et. al. *Seminario Simon Collier 2006*. Santiago: Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, p. 09-42.

DONAS, Ernesto. “Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana ‘comprometida’ desde los años 1960”. *Anais do V Congresso da IASPM-AL*, Rio de Janeiro, 2004, p. 05-15. Disponível em: www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ErnestoDonas.pdf.

GARCIA, Tânia, “Entre a tradição e o engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica em tempos de Perón”. *Projeto História*. São Paulo, n. 36, jun. 2008, p. 197-209.

_____. “História e Música: consenso, polêmicas e desafios”. FRANÇA, Susani S. L. (org.) *Questões que incomodam o historiador*. São Paulo: Editora UNESP (no prelo).

_____. “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 Manifesto del Nuevo Cancionero” (*mimeo*).

GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance.” *Revista Musical Chilena*. Santiago, n. 185, jan./jun. 1996, p. 25-37.

_____. “Inti-Illimani and the artistic treatment of folklore”. *Latin American Music Review*. Austin, v. 10, n. 02, 1989, p. 267-286. Disponível em: www.jstor.org/discover/10.2307/779953?uid=2&uid=4&sid=21101689680877. Acesso em dez./2012.

_____. “Tradición, identidad y vanguardia em la música chilena en la década de 1960”. *Aisthesis*. Santiago, n. 38, 2005, p. 192-212. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358210>. Acesso em dez./2012.

HARTOG, François. “O tempo desorientado. Tempo e história. ‘Como escrever a história da França?’”. *Anos 90*. Porto Alegre, n. 7, jul. 1997, p. 7-28.

HÉAU LAMBERT, Catherine; GIMÉNEZ, Gilberto. “La representación social de la violencia en la trova popular mexicana”. *Revista Mexicana de Sociología*. Cidade do México, n. 4, out./dez. 2004, p. 627-659. Disponível em: www.ejournal.unam.mx/rms/2004-4/RMS04402.pdf. Acesso em dez./2012.

MORAES, José Geraldo V. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”, *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf. Acesso em dez./2012.

NAPOLITANO, Marcos. “A Relação entre Arte e Política: uma Introdução Teórico-Metodológica”. *Temáticas*. Campinas, n. 37/38, jan./dez. 2011, p. 25-56.

ORREGO SALAS, Juan. “Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena”. *Literatura chilena: creación y crítica*. Madri; Los Angeles, n. 33/34, jul./dez. 1985, p. 5-30.

OSORIO FERNÁNDEZ, Javier. “Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena”. *Revista Musical Chilena*. Santiago, n. 205, jan./jun. 2006, p. 34-43. Disponível em: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12053/12410>. Acesso em dez./2012.

_____. “Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la nueva canción chilena”. *Anais do VI Congresso da IASPM-AL*, Buenos Aires, 2005, p. 1-20. Disponível em: www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/javerosorio.pdf. Acesso em dez./2012.

PADILLA, Alfonso. “Inti-Illimani o el cosmopolitismo en la Nueva Canción”. *Literatura chilena, creación y crítica, chilena: creación y crítica*. Madri; Los Angeles, n. 33/34, jul./dez. 1985, p. 47-49.

RIMBOT, Emmanuelle. “Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo”. *Cátedra de Artes*, Santiago, n. 3, 2006, p. 25-40. Disponível em: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/02autorepresentacionfromCatedra3-5.pdf>. Acesso em dez./2012.

_____. “Luchas interpretativas en torno a la definición de lo nacional: La canción urbana de raíz folklórica en Chile”. *Voz y Escritura*. Mérida, n. 16, jan./dez. 2008, p. 59-89.

ROLLE, Claudio. “Del *Cielito Lindo* a *Canta la gente*: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile”. *Anais do V Congresso da IASPM-AL*, Cidade do México, 2002, p. 1-19. Disponível em: www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Rolle.pdf. Acesso em dez./2012.

_____. “La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX”. *Anais do V Congresso da IASPM-AL*, Rio de Janeiro, 2004, p. 1-7. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ClaudioRolle.pdf>. Acesso em dez./2012.

ROLLE, Claudio. “La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende”. *Anais do III Congresso da IASPM-AL*, Bogotá, 2000, p. 1-13. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>. Acesso em dez./2012.

RUIZ ZAMORA, Agustín. “Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena”. *Cátedra de Artes*. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 3, 2006, p. 41-58. Disponível em: http://margotloyola.ucv.cl/wp-content/uploads/2008/07/03_margot_loyola_from_catedra_3-62.pdf. Acesso em dez./2012.

TORRES, Rodrigo. “La urbanización de la canción folklórica”. *Literatura chilena: creación y crítica*. Madri; Los Angeles, n. 33/34, jul./dez. 1985, p. 25-29.

VILLAÇA, Mariana. “Representações de Che Guevara na canção latino-americana”. *Projeto História*, São Paulo, n. 32, jun. 2006, p. 355-370.

Monografias e dissertações:

ARANTES, Mariana O. *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-70)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2009.

CANTO NOVOA, Nadinne. *Cultura y Hegemonia. Notas sobre la construcción del ‘Hombre Nuevo’ en la Unidad Popular*. Monografia (Licenciatura em Artes, menção em Teoria e História da Arte) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2010.

DALMÁS, Carine. *Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DONOSO FRITZ, Karen. *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Monografia (Licenciatura em História) – Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2006.

GOECKE, Ximena. *Nuestra sierra es la elección. Juventudes Revolucionarias en Chile 1964-1973*. Monografia (Licenciatura em História), Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.

INOSTROZA MADARIAGA, Hilenia. *Yo no canto por cantar... Nueva Canción Chilena y Figura del Cantautor (1964-1973)*. Monografia (Licenciatura em História), Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006.

KARMY, Eileen. “Ecos de um tempo distante”: *La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno*. Dissertação (Mestrado em Artes, menção em Musicologia) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2011.

PEÑA QUERALT, Pilar. *La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973: una aproximación al problema del arte*. Dissertação (Mestrado em Artes, menção em Musicologia) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2010.

SANDOVAL DÍAZ, Rodrigo. *Música chilena de raíz folklórica (1964-1973): Neofolklore y Nueva Canción Chilena*, Monografía (Licenciatura em História), Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1998.

SBERNI JÚNIOR, Cleber. *O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina em 1972*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2007.
Disponível em: <http://200.145.119.5/poshistoria/cleber.pdf>. Acesso em maio/2011.

SILVA, Carla M. *Música popular e disputa de Hegemonia: A música chilena inspirada nas formas folclóricas e o Movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em:
http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2008_SILVA_Carla_de_Medeiros-S.pdf.
Acesso em dez./2012.

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

Websites:

www.cancioneros.com (acesso em dez./2012).

<http://londres92.blogspot.com.br/> (acesso em dez./2012).

www.musicapopular.cl (acesso em dez./2012).

www.memoriachilena.cl (acesso em dez./2012)

<http://nuevacancion.net> (acesso em jul./2012)

ANEXO

Sequência⁵³⁷:

JARA, Víctor. <i>Víctor Jara</i> . Demon, 1966.....	213 / 273
JARA, Víctor. <i>Víctor Jara</i> . EMI Odeon, 1967.....	215 / 274
JARA, Víctor; QUILAPAYÚN, <i>Canciones folklóricas de América</i> . EMI Odeon, 1968.....	217 / 275
JARA, Víctor. <i>Pongo en tus manos abiertas...</i> Jota Jota, 1969.....	219 / 276
JARA, Víctor. <i>Canto libre</i> . EMI Odeon, 1970.....	222 / 277
JARA, Víctor. <i>El derecho de vivir en paz</i> . DICAP, 1971.....	225 / 278
JARA, Víctor. <i>La población</i> . DICAP, 1972.....	228 / 279
JARA, Víctor. <i>Canto por travesura</i> . DICAP, 1973.....	230 / 280
QUILAPAYÚN. <i>Quilapayún</i> . EMI Odeon, 1967.....	232 / 281
QUILAPAYÚN. <i>X Viet-nam</i> . Jota Jota, 1968.....	235 / 282
QUILAPAYÚN. <i>Quilapayún 3</i> . EMI Odeon, 1969.....	238 / 283
QUILAPAYÚN. <i>Basta</i> . Jota Jota, 1969.....	240 / 284
QUILAPAYÚN. <i>Quilapayún 4</i> . EMI Odeon, 1970.....	244 / 285
QUILAPAYÚN; DUVAUCHELLE, Héctor. <i>Santa María de Iquique</i> . Jota Jota, 1970.....	246 / 286
QUILAPAYÚN. <i>Vivir como él</i> . DICAP, 1971.....	250 / 287
QUILAPAYÚN. <i>Quilapayún 5</i> . EMI Odeon, 1972.....	251 / 288
QUILAPAYÚN. <i>La Fragua</i> . DICAP, 1973.....	253 / 289
INTI-ILLIMANI. <i>Si somos americanos</i> . Méndez/Impacto, 1969.....	255 / 290
ALARCÓN, Rolando. <i>A la Resistencia Española</i> / INTI-ILLIMANI. <i>A la Revolución Mexicana</i> . Hit Parade, 1969.....	255 / 291
INTI-ILLIMANI. <i>Inti-Illimani</i> . Jota Jota, 1969.....	257 / 292
INTI-ILLIMANI. <i>Inti-Illimani</i> . EMI Odeon, 1970.....	259 / 293
INTI-ILLIMANI. <i>Canto al programa</i> . DICAP, 1970.....	261 / 294
INTI-ILLIMANI. <i>Autores chilenos</i> . DICAP, 1971.....	265 / 295
INTI-ILLIMANI; PARRA, Isabel; BUNSTER, Carmen. <i>Canto para una semilla</i> . DICAP, 1972.....	266 / 296
INTI-ILLIMANI. <i>Canto de pueblos andinos vol. 1</i> . EMI Odeon, 1973.....	270 / 297

⁵³⁷ O primeiro número de página indicado em cada linha se refere ao ANEXO A e o segundo ao ANEXO B. Os discos assinalados com asterisco eram acompanhados por encartes, que não tivemos a oportunidade de fotografar ou transcrever.

Transcrição – contracapa:

LPD-034-X
VICTOR JARA

Fue el nuevo más importante del sello DEMON a nuestro movimiento folklórico durante 1966. Desde su primer disco ("El Cigarrito" "La Cocinerita") quedó establecido como la más grata revelación de nuestro ambiente folklórico.

Excelente guitarrista, expresiva voz, dúctil personalidad, Víctor Jara se caracterizó desde el primer momento por su extraordinaria capacidad para vertir a través de su personalidad los estilos folklóricos que pueblan nuestra geografía humana.

En este su primer album, sus atributos artísticos están claramente expuestos y uno no sabe si entusiasmarse más con Víctor Jara el cantante y guitarrista o Víctor Jara el autor. La elección queda entregada a Uds. aunque esta dualidad es aspecto de una sola importante realidad. Para Demon fue una honrosa distinción aportar a nuestra música folklórica esta rica personalidad.

LADO UNO:

- 1.- **LA COCINERITA** - cueca del folklore del Altiplano
- 2.- **PALOMA QUIERO CONTARTE** - Canción (Víctor Jara)
- 3.- **QUE SACO ROGAR AL CIELO** - Canto a lo humano (Víctor Jara)
- 4.- **NO PUEDES VOLVER ATRAS** - Canción (Víctor Jara)
- 5.- **EL CARRETERO** - Canción (Víctor Jara)
6. **JA JAI** – Carnavalito Folklore del Altiplano

1.6. Charango: Angel Parra

LADO DOS:

- 1.- **EL ARADO** - Estilo (Víctor Jara)
- 2.- **EL CIGARRITO** - Canción (Jara - Cortés)
- 3.- **LA FLOR QUE ANDA DE MANO EN MANO** - Del Folklore
- 4.- **DEJA LA VIDA VOLAR** - Canción (Víctor Jara)
- 5.- **LA LUNA SIEMPRE ES MUY LINDA** - Canción (Víctor Jara)
- 6.- **OJITOS VERDES** - Cueca nortina (Jara - Galindo)

4. Quena: Eduardo Carrasco

6. Acompañamiento: Quilapayún

[lado esquerdo inferior]

Impreso em Santiago de Chile por
CORPORACION DE RADIO DE CHILE, S.A.
Vicuña Mackenna 3333
[ilegível]

Transcrição – contracapa:

VICTOR JARA

[lado esquerdo superior]

EL APARECIDO - EL LAZO - QUE ALEGRES SON LAS OBRERAS - DESPEDIMIENTO DEL ANGELITO - SOLO - EN ALGUN LUGAR DEL PUERTO - ASI COMO HOY MATAN NEGROS - EL AMOR ES UN CAMINO QUE DE REPENTE APARECE - CASI CASI - CANCION DE CUNA PARA UN NIÑO VAGO - ROMANCE DEL ENAMORADO Y LA MUERTE - AY MI PALOMITA

[lado direito superior]

[logos Odeon e EMI]

[abaixo]

Sin premeditación alguna, la presentación de este disco –portada y reverso- viene a dar, en forma de síntesis, una imagen gráfica de la personalidad artística de Víctor Jara, y del significado de su posición.

El impacto de la problemática del mundo de hoy: el hombre encerrado en el círculo férreo de un determinismo compuesto de hechos alucinantes, de pesadillas y ensueños que adquieren consistencia real, de exacerbada lucidez, de publicidad que inventa homúnculos, de hombres nuevos que la publicidad ignora, de "la mujer moderna" del hombre sin heroicidad. La guerra mezquina, la búsqueda, la lucha sin final, el idealismo abortado por la computadora electrónica. El hombre en busca de nuevas verdades, aferrándose a la necesidad de sobrevivir... Pero detrás del "mensaje" hay una simplicidad campesina, una ternura infinita en la comunicación directa con el hombre del pueblo. El velorio del angelito, la canción clásica de amor, el bailecito indígena, el monólogo de homenaje al viejo artesano que trenza lazos de tiento... La voz cargada de emoción de Víctor Jara es ya una verdad "per se", que se acentúa con el tono de compromiso del contenido de las canciones.

Víctor Jara es un artista completo con un sólido respaldo cultural, que anticipa con notable elocuencia la orientación del hombre actual y reafirma los valores inalterables del hombre de siempre.

R. Nouzeilles (Director Artístico)

Carátula: J. Palomo

Foto: Patricio Guzmán

[mais abaixo]

ALTA FIDELIDAD

33 1/3 RPM. LONG PLAY

Marca Registrada. Fabricado y Distribuido por Industrias Eléctricas y Musicales Odeon, S.A. – Casilla 186-D – Santiago (Chile)

FUNDA: PAT. INV. 17107

SOLAPA Y CIERRE: PAT. INV. 17463

INDUSTRIA CHILENA

[ilegível]

Stelar [logo]

LDC-36637

JARA, Víctor; QUILAPAYÚN, *Canciones folklóricas de América*. EMI Odeon, 1968.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

[logos de Oden, Selección Aplausos e EMI]

VICTOR JARA + QUILAPAYUN
“CANCIONES FOLKLORICAS DE AMERICA”

Contracapa:



Transcrição – contracapa:

[1ª columna]

Marca registrada.

Fabricado y distribuido por industrias eléctricas y musicales Odeon, S.A.

Santiago (Chile)

- Casilla 186-D -

FUNDA: PAT. INV. 17107

SOLAPA Y CIERRE: PAT. INV. 17463

[logos Oden, Selección Aplausos e EMI ao lado]

VICTOR JARA + QUILAPAYÚN

“CANCIONES FOLKLORICAS DE AMERICA”

ALTA FIDELIDAD

33 1/3 RPM. LONG PLAY

[2ª columna]

Cara A: HUSH – A – BYE / BAILECITO / PALOMAS DEL PALOMAR / DRUME NEGRITO / EL LLANTO DE MI MADRE / EL CARRERO.

Cara B: MARE, MARE / NOCHE DE ROSAS / TRES BAILECITOS / GIRA, GIRA, GIRASOL / PEONCITO DEL MANDIOCAL / EL TURURURURU / CONEJI.

[3ª columna]

VICTOR JARA Y QUILAPAYUN, cuando cantan juntos, o próximos, son interdependientes. Recordamos el "kaleidoscopio" de nuestra infancia (¿por qué no los habrá ahora?) y la multiplicación al infinito de las figuras que dialogaban con nuestra imaginación.

Es acertado fundirlos en un solo disco, porque tienen identidad de actitudes en muchas facetas de sus estilos interpretivos.

Los vemos como entidades afines en la vivencia estético musical. Hay un acento existencial cuya profundidad los conecta a la raíz folklórica.

[4ª columna]

VICTOR JARA conoce algunos atajos, pero no es gracia: es solo, individual, y en su lenguaje campea como el cazador furtivo, tenazmente auténtico, que sabe a dónde va y no tiene que esperar a nadie.

[5ª columna]

Está en el origen de QUILAPAYUN, según creemos. Les dio cierta orientación, intervino en el montaje de muchas de sus interpretaciones.

La autoafirmación estilística de QUILAPAYUN sobrevino pronto y avanzaron desde luego por caminos creadores y enteramente originales. El idioma armónico es puro y clásico, y por allí no es difícil que sean folkloristas netos, si sus voces están tan cargadas de sinceridad.

[6ª columna]

Eduardo Carrasco se empeñó en que nosotros comentásemos el LP. Resultaba comprometedor, pero en el fondo casi no hubo peligro de error, porque la música que hay aquí grabada sólo lo compromete a uno a ser veraz.

R. NOUZEILLES
(Director Artístico)
ODEON
INDUSTRIA CHILENA
[ilegível]

JARA, Víctor. *Pongo en tus manos abiertas*. Jota Jota, 1969.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

[logo Jota Jota]

PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS...

[abaixo]

foto: mario guillard

Contracapa:



Transcrição – contracapa:

[lado esquerdo superior]

PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS...

La risa y el golpe,
la esperanza y la protesta.

Surge un grito que cruza
la larga extensión del territorio.

Es el campesino clavando el arado en la tierra,
el obrero que llena de protesta el aire
de un 1º de Mayo,
la estudiante y su palabra
en la lucha callejera
el joven,
que por serlo,
no puede dejar de mirar hacia adelante.

Y todo esto presente en la juventud que combate
y en la canción que protesta.

En el nuevo cantar de Víctor Jara se hermanan
desde su condición de militante de la causa popular,
el espíritu de la joven generación de nuestra patria
la larga tradición de lucha de sus trabajadores
la conciencia despierta del artista
identificado más que comprometido con su pueblo.

En estos días en que los Jóvenes Comunistas
se reúnen en su VI Congreso
para reafirmar su decisión de recibir el mensaje
que “PONE EN TUS MANOS ABIERTAS”
el padre visionario de la Nueva Patria,
Luis Emilio Recabarren.

Ponemos en nuestras manos también abiertas,
de todos los jóvenes chilenos
estas canciones que nos hablan
de nuestras convicciones,
de nuestras esperanzas,
de nosotros mismos.

Santiago, Junio 1969.

[lado esquerdo inferior, de ponta-cabeça]

VICTOR JARA
CON ACOMPAÑAMIENTO DE QUILAPAYÚN [logo]

LADO A:

- 1) A Luis Emilio Recabarren
- 2) A Desalambrar
- 3) Duerme, duerme negrito
- 4) Juan sin tierra
- 5) Preguntas por Pto. Montt
- 6) “Móvil” Oil Special

LADO B

- 1) Camilo Torres
- 2) El Martillo
- 3) Te recuerdo Amanda
- 4) Zamba del Ché.
- 5) Ya parte el galgo terrible
- d) A Cochabamba me voy

[abaixo]

[logo Jota Jota]

Distribuido por Discoteca Del Cantar Popular “DICAP”

Fono 392478 Monofónico 33 1/3 JYL.03

DISEÑO GRAFICO / VICHO + TOÑO LARREA / F. 64792 [logo lápiz]

Fabricación Chilena

JARA, Víctor. *Canto libre*. EMI Odeon, 1970.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

[logos EMI e Oden]

VICTOR JARA

Capa interna:



Transcrição – capa interna:

[acima]

FAZ 1:

1. INGA (del folklore peruano)
2. CANCION AL ARBOL DEL OLVIDO (vidalita)
3. LA PALA (canción)
4. LAMENTO BORINCANO (rumba-son)
5. VENTOLERA (Danza para guitarra Nº 2)
6. EL TINKU

Faz 2:

1. ANGELITA HUENUMAN (canción)
2. CORRIDO DE PANCHE VILLA
3. CAMINANDO, CAMINANDO (canción)
4. ¿QUIEN MATO A CARMENCITA? (canción)
5. CANTO LIBRE (canción)

LDC-36726

[Odeon, logo]

[centro]

CANTO LIBRE

*El verso es una paloma
que busca donde anidar
estalla y abre sus alas
para volar y volar.....*

Víctor Jara [assinatura]

[abaixo]

Fotografías de
PATRICIO GUZMAN.

Nos parece el mejor disco de Víctor Jara.

Yo “CANTO LIBRE”... o mi “CANTO es LIBRE”... intencionada ambigüedad, para que también la imaginación del auditor vuele libremente.

La amplia preparación estética de Víctor Jara le permite utilizar variados recursos musicales en el montaje de sus interpretaciones. Sin embargo, nos place sobremanera esa afinidad armónica con el canto medieval trovadoresco, que se ajusta a maravillas al planteo individual, a la actitud muy personal que transuntan sus propias composiciones.

Desde allí erige sus tesis y sus protestas, sus elegías y sus júbilos, muy humano, muy expresivo, muy sentido. Esos cantos individuales tienen el enorme valor de ser eficaces a fuerza de elocuencia solitaria; es un canto honrado, puro, no hecho para entretener, sino para comprometer al auditor.

Así son “Angelita Huenumán”, “La pala”, “Quién mató a Carmencita?”, “Caminando”. Y en la vidalita, en “Lamenro borincano”, en el “Corrido de Pancho Villa”, es poeta, cantor, y relator popular con calor, con intención.

Las demás canciones, con montajes sonoros más ricos y excelentes acompañamientos vocales y rítmicos, se efectuaron contando con la magnífica colaboración del conjunto Inti-Illimani [sic], así como con el aporte en guitarra de Patricio Castillo, quién también acompaña en varios de los temas mencionados anteriormente.

R. NOUZEILLES

(Director Artístico)

[mais abaixo]

33 1/3 RPM. LONG PLAY (P)1970 ALTA FIDELIDAD DISCO ES CULTURA

INDUSTRIA CHILENA

H. CASTRO FONO: 54890

Marca Registrada. Fabricado y Distribuido por Industrias Eléctricas y Musicales Odeon, S.A. Casilla, 186-D – Santiago (Chile)

FUNDA: PAT. INV. 17107

SOLAPA Y CIERRE: PAT. INV. 17463

Contracapa interna:



Contracapa:



Transcrição – contracapa:

LDC-36726

JARA, Víctor. *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971.

Capa frontal:



Capa interna:



Transcrição – capa interna:

VICTOR JARA
EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ

CON LOS BRAZOS DE LOS QUE YA NO VIVEN Y CON MANOS QUE NO HAN NACIDO AHORA

A

1. EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ
2. ABRE LA VENTANA
3. LA PARTIDA
4. EL NIÑO YUNTERO
5. VAMOS POR ANCHO CAMINO
6. A LA MOLINA NO VOY MÁS

B

1. A CUBA
2. LAS CASITAS DEL BARRIO ALTO
3. EL ALMA LLENA DE BANDERAS
4. NI CHICHA NI LIMONÁ
5. PLEGARIA A UM LABRADOR
6. B.R.P.

AGRADEZCO LA COLABORACIÓN DE: CELSO GARRIDO – LECCA – ANGEL PARRA – PATRICIO CASTILLO – INTI-ILLIMANI – LOS BLOPS Y EL TECNICO ANGEL ARAOS

DISTRIBUIDO POR DISCOTECA DEL CANTAR POPULAR. DICAP – LONDRES 92 – FONO 31|309

33 1/3 RPM MONOFONICO – SANTIAGO DE CHILE
FOTOGRAFIA DISEÑO GRAFICO VICHO + TOÑO LARREA [logo Lápiz]
JLL11 [logo DICAP]

Contracapa interna:



Contracapa:



Transcrição – contracapa:

[lado esquerdo superior]

LA HISTORIA ESTA TOMADA DESDE 1946. EL PRESENTE Y EL FUTURO.
 DEDICAMOS ESTE DISCO A TODOS LOS POBLADORES DE NUESTRO PAÍS.
 A SUS COMBATES Y A SUS VICTORIAS.
 A SUS DOLORES Y A SUS ALEGRÍAS.
 A LOS HOMBRES Y MUJERES QUE SACRIFICARON SUS VIDAS PARA QUE SUS HIJOS
 TUVIERON UN LUGAR DONDE VIVIR.
 A TODOS LOS QUE AHORA TIENEN SU NUEVA VIVIENDA.
 A NUESTRA JUVENTUD, CUYO FRAGOR HA ESTADO SIEMPRE AL LADO DE LOS
 DESPOSEIDOS.
 A SU GLORIOSO 7º CONGRESO.

[lado direito inferior]

VICTOR JARA
 LA POBLACIÓN

A

- 1) LO UNICO QUE TENGO (Canta I. Parra) TONADA
- 2) EN EL RIO MAPOCHO (V. Jara – Huamari) CANCION
- 3) LUCHIN (V. Jara) CANTO A LO HUMANO
- 4) LA TOMA · 16 MARZO 1967 (V. Jara – Huamari – B. Castro) GALOPE

B

- 1) LA CARPA DE LAS COLIGUILLAS (V. Jara – Cantamaranto) TONADA
- 2) EL HOMBRE ES UN CREADOR (V. Jara) CANCION
- 3) HERMINDA DE LA VICTORIA (V. Jara – Cantamaranto) CANTO A LO DIVINO
- 4) SACANDO PECHO Y BRAZO (V. Jara) CUECA
- 5) MARCHA DE LOS POBLADORES (Todos)

TEXTOS: VICTOR JARA ALEJANDRO SIEVEKING
 MUSICA Y ARREGLOS: VICTOR JARA

AGRADEZCO A:
 ISABEL PARRA
 BELGICA CASTRO
 HUAMARI
 CANTAMARANTO
 PEDRO YAÑEZ
 PATO SOLOVERA
 BENKO
 Y LOS COMPAÑEROS POBLADORES

[logo DICAP]

PRODUCIDO Y DISTRIBUIDO POR DISCOTECA DEL CANTAR POPULAR / DICAP.
 SAZIE 1738 / FONO 64169 / SANTIAGO DE CHILE 33 1/3 RPM MONOFONICO
 JLL-14
 FOTOGRAFIA DISEÑO GRAFICO VICHO + TOÑO LARREA
 IMP. CASTRO

JARA, Víctor. *Canto por travesura*. DICAP, 1973.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

CANTO POR TRAVESURA

victor jara

Contracapa:



Transcrição – contracapa:

[lado direito superior]

CANTO POR TRAVESURA

Estos cantos no son nuevos
 son cantos que tienen mucho tiempo
 callarlos es callar un pedazo de alegría.
 El cantor siempre cantó a lo divino
 a lo humano y por travesura.
 El hombre de nuestro pueblo
 come ají cacho'e cabra y
 toma ponche'n culén
 por eso sus cantos salen aliñaos.
 Esto es un poquito no más
 de todas las travesuras del chileno
 y de todo su saber popular.

victor jara

[inferior esquerdo]

ORDEN DE LAS CANCIONES

A

- 1) BRINDIS
- 2) LA PALMATORIA
- 3) VENGAN A MI CASAMIENTO
- 4) LA FONDA
- 5) LA EDAD DE LA MUJER
- 6) LA CAFETERA

B

- 1) LA DIUCA
- 2) IBA YO PARA UNA FIESTA
- 3) POR UN PITO RUÍN
- 4) LA BEATA
- 5) ADIVINANZAS
- 6) EL CHINCOLITO

[abaixo]

CANTOS ENTREGADOS POR:

ADELA SAAVEDRA (*Colina*)
 SEGUNDO URIBE (*El Carmen – Ñuble*)
 GALINDO (*Valdivia*)
 MANUEL LOPEZ (*Lonquén*)
 PEDRO LIZAMA (*Carahue*)
 ROMILIO OJEDA (*Valdivia*)
 AMANDA ACUÑA (*Ñuble*)

[abaixo]

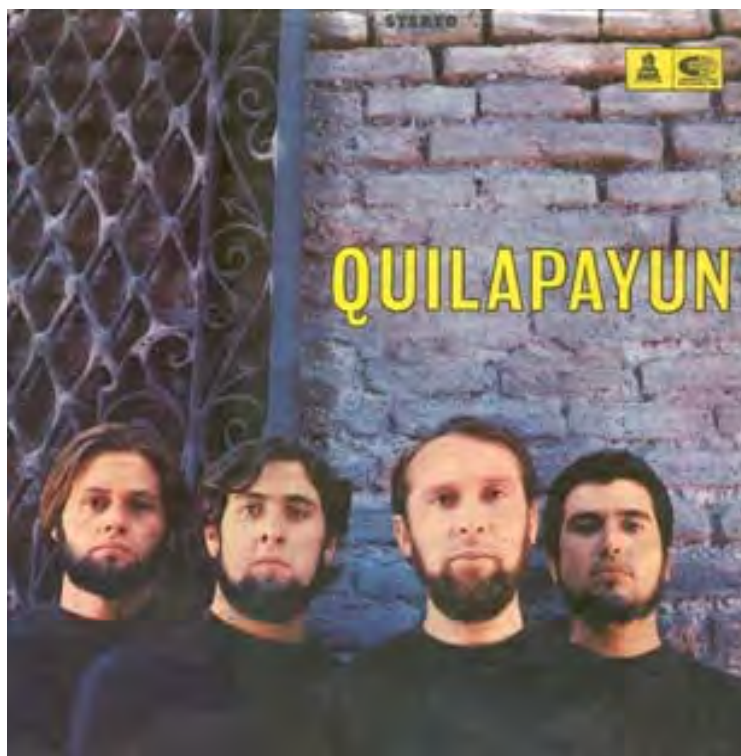
ACOMPANÑAMIENTO

Guitarrón y Guitarra	PEDRO YAÑEZ
Arpa	SANTOS RUBIO
Acordeón	FERNANDO RODRIGUEZ

PRODUCIDO Y DISTRIBUIDO POR DISCOTECA DEL CANTAR POPULAR / DICAP
 SAZIE 1738 / FONO 64169 / SANTIAGO DE CHILE 33 1/3 RPM MONOFONICO
 ESTE DISCO ES CULTURA IMP. CASTRO
 [logo DICAP]

QUILAPAYÚN. *Quilapayún*. EMI Odeon, 1967.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

STEREO

[logos Odeon, EMI]

QUILAPAYUN

Contracapa:

SLDC-36614

STEREO

QUILAPAYÚN



Quilapayún nació por el simple anhelo de cantar.

Nuestro canto busca entregarle a aquel que lo escucha algo suyo, algo que a nosotros sólo nos pertenece a medias. Elegimos el camino del Folklore, porque es el único que nos lleva a cumplir nuestro objetivo.

El filo frío de lo puramente técnico, lo rechazamos.

El canto es esencialmente humano, brota de la naturaleza compleja del hombre y cae en los demás como la luz del sol o la lluvia, como un grito a su conciencia. Cada canción es un ciclo que posee su propia atmósfera y sentido, y nosotros, en cada caso, hemos querido respetarlos.

Frente a lo autóctono, buscamos recrear la belleza y la fuerza vernacular, y frente a nuestras composiciones, nos sentimos libres en la forma musical y el contenido: por supuesto, sin transgredir las normas rítmicas y musicales del canto popular.

Nuestro repertorio va más allá de las fronteras de nuestro país. Las fronteras de la música que consideramos NUESTRA, son otras. Ofrecemos estas canciones con la esperanza de que nuestros propósitos tengan su confirmación en ustedes.

Victor Jara,
Director Musical de Quilapayún

En nuestra apreciación, constituye un acontecimiento para de la cultura el lanzamiento de un repertorio como el incluido en el presente disco.

QUILAPAYÚN es una de esas conjuntos que sólo muy de tarde en tarde aparecen, pues deben darse muchas coincidencias: converger muchos factores importantes, aunar condiciones y condiciones artísticas muy definidas para lograr resultados como los que pueden apreciarse aquí.

Quilapayún, en su breve y ya fructífera vida, ha desarrollado una labor pública importante y recogido muchos laureles, entre los que se cuenta el haber ganado dos certámenes populares, el Festival Chile Múltiple realizado por la Ilustre Municipalidad de Viña del Mar, y el Festival de Festivales organizado por el programa Chile Arte y Canto de Rete Larga Faria.

Estamos en la certidumbre de que Quilapayún marca una nueva época en la evolución del folklore chileno y latinoamericano, y le auguramos un amplio reconocimiento y aplauso inmediato por parte de nuestro público.

R. NOUZEILLER
(Director Artístico)

32" RPM LONG PLAY

ALTA FIDELIDAD

Mucho Registrado, fabricado y distribuido por Industrias Eléctricas y Musicales
Odeon, S. A. - Casilla 184-B - Santiago (Chile)

INDUSTRIA CHILENA

QUILAPAYÚN



Transcrição – contracapa:

(S)LDC – 36614

STEREO

QUILAPAYÚN

(logos Odeon e EMI)

[abaixo, à direita]

Quilapayún nació por el simple anhelo de cantar.

Nuestro canto busca entregarle a aquel que lo escucha algo suyo, algo que a nosotros sólo nos pertenece a medias.

Elegimos el camino del Folklore, porque es el único que nos lleva a cumplir nuestro objetivo.

El filo frío de lo puramente técnico, lo rechazamos.

El canto es esencialmente humano, brota de la naturaleza compleja del hombre e cae en los demás como la luz del sol o la lluvia, como un grito a su conciencia. Cada canción es un ciclo que posee su propia atmósfera y sentido, y nosotros, en cada caso, hemos querido respetarlos.

Frente a lo autóctono, buscamos recrear la belleza y la fuerza vernacular, y frente a nuestras composiciones, nos sentimos libres en la forma musical y el contenido: por supuesto, sin transgredir las normas rítmicas y musicales del canto popular.

Nuestro repertorio va más allá de las fronteras de nuestro país.

Las fronteras de la música que consideramos NUESTRA, son otras.

Ofrecemos estas canciones con la esperanza de que nuestros propósitos tengan su confirmación en ustedes.

Víctor Jara
Director Musical de Quilapayún

[ao lado]

Faz 1:

LA PALOMA	EL FORASTERO	EL CANRO DEL CUCULI
EL PUEBLO	LA BOLIVIANA	LA CUECA TRISTE

Faz 2:

LA CANCION DEL MINERO	DOS PALOMITAS	POR UNA PEQUEÑA
CHISPA	LA PERDIDA	EL BORRACHITO SOMOS PAJAROS LIBRES

[abaixo, à direita]

En nuestra apreciación, constituye un acontecimiento fuera de lo común el lanzamiento de un repertorio como el incluido en el presente disco.

QUILAPAYUN es uno de esos conjuntos que sólo muy de tarde en tarde aparecen, pues deben darse muchas coincidencias, converger muchos factores importantes, aunarse voluntades y condiciones artísticas muy definidas para lograr resultados como los que pueden apreciarse aquí.

Quilapayún, en su breve y ya fructífera vida, ha desarrollado una labor pública importante y recogido muchos laureles, entre los que se cuenta el haber ganado dos certámenes populares: el Festival Chile Múltiple realizado por la Ilustre Municipalidad de Viña del Mar, y el Festival de Festivales, organizado por el programa Chile Ríe y Canta de Rene Largo Fariás.

Estamos en la certidumbre de que Quilapayún inicia una nueva época en la evolución del folklore chileno y latinoamericano, y le auguramos un amplio reconocimiento y aplauso inmediato por parte de nuestro público.

R. NOUZEILLES
 (Director Artístico)

[abaixo]

331/3 RPM. LONG PLAY

ALTA FIDELIDAD

Marca Registrada. Frabricado y Distribuido por Industrias Eléctricas y Musicales
 Odeon, S. A. – Casilla 186-D – Santiago (Chile)

INDUSTRIA CHILENA
 H. CASTRO FONO 54890

FUNDA: PAT INV 17107
 SOLAPA Y CIERRE PAT INV 17463

QUILAPAYÚN. X Viet-nam. Jota Jota, 1968.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

[logo Jota Jota]

Contracapa:



Transcrição – contracapa:

[acima, à direita]

Por encima de sus diferencias de credo, ideología, nacionalidad y raza, los jóvenes de todos los continentes se preparan para entrevistarse en Sofía.

Los Festivales han impulsado a la unidad de la juventud en la búsqueda por la defensa y el fortalecimiento de la paz mundial.

¡ Jóvenes y estudiantes!

La decisión de celebrar el IX Festival se toma en momentos en que en todos los continentes las luchas de los jóvenes y de los estudiantes junto a sus pueblos, se fortalecen en pro de la liberación nacional, la consolidación de la paz mundial.

En el IX Festival, los jóvenes delegados del mundo entero, se encontrarán con los representantes de la heroica juventud del Vietnam y les expresarán su plena solidaridad con su lucha por la libertad de su patria y la paz.

En el IX Festival estarán presentes los jóvenes de Asia, Africa y América Latina que luchan contra el colonialismo, el neocolonialismo, por la independencia y liberación nacional.

Los jóvenes del mundo entero expresarán su determinación de que desaparezcan las monstruosas plagas fatales como el racismo, el hambre y el analfabetismo; así como su voluntad de lograr para todos, el derecho a la instrucción, al oficio, al recreo y a la cultura.

El programa cultural del IX Festival, con sus conciertos, sus grandes fiestas artísticas, sus espectáculos de todo género, sus competiciones deportivas, permitirá la más elocuente presentación de lo mejor que existe en la cultura nacional de los pueblos de cada continente.

La extraordinaria diversidad del programa del Festival será la expresión de su espíritu universal.

¡ Jóvenes y estudiantes! ¡ Acudid a Sofía!

¡ Popularizad, sostened, preparad, activamente y unidos el IX Festival de Sofía!

¡ VIVA LA SOLIDARIDAD, LA PAZ Y LA AMISTAD!

COMITE INTERNACIONAL PREPARATORIO

[ao lado]

X VIET-NAM

CARA A

1. Por Vietnam. (J. Gómez R.)
2. Que la tortilla se vuelva. (de la revolución española.)
3. Canción Fúnebre para el Ché Guevara (Juan Capra)
4. Mamma mia dame cento lire. (del folklore italiano)
5. La Samba del riego (T. Gómez.)
6. Cuecas de Joaquín Murieta (P. Neruda-S. Ortega)

CARA B

7. Himno de las J. mundiales
8. El Tururururú (de la revolución española)
9. Que dirá el Sto. Padre (V. Parra.)
10. Canto a la Pampa (E. Pezoa)
11. La bola
12. Los pueblos americanos (V. Parra)

Resumen del llamamiento dirigido a la Juventud del mundo con motivo de la realización del 9º Festival de la Juventud y los Estudiantes por la Solidaridad, la Paz y la Amistad.

La juventud chilena ha venido desarrollando en los últimos años importantes acciones unitarias. En torno a la lucha del heroico pueblo vietnamita ha realizado la Marcha de cinco días desde Valparaíso a Santiago del 8 al 13 de julio y el Mitin Latinoamericano de Solidaridad con Vietnam del 30 de octubre al 2 de noviembre de 1967.

La edición de este disco es una modesta contribución a la solidaridad con Vietnam y al 9º Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes por la Solidaridad, la Paz y la Amistad.

[abaixo]

(logo Jota Jota) 331/3 RPM MONOFONICO

[logo Lápis]

Diseño: Vicente + Antonio Larrea.

[abaixo]

QUILAPAYÚN [logo 1]

Eduardo Carrasco

Julio Carrasco

Patricio Castillo

Carlos Quezada

Willy Oddó

Víctor Jara

QUILAPAYÚN

en la lista de los presentes

los ojos abiertos

LA AMÉRICA DESPIERTA

Quilapayún

CINCO pares de brazos

los instrumentos en ristre

la cara de frente

Lanza el grito

de la amarga DENUNCIA

de la PROTESTA CALIENTE

Porque elegiste ese camino

QUILAPAYÚN tú que cantas

porque cantemos

desde la tierra

a la paz

A LA PAZ JUSTA

de los que somos testigos,

desde AMÉRICA

y en el mundo.

FELIPE MARTINEZ L.

QUILAPAYÚN. *Quilapayún 3*. EMI Odeon, 1969.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

[logos EMI, Odeon, Selección Aplausos]

QUILAPAYUN 3 [logo]

Contracapa:



Transcrição – contracapa:

El Conjunto Quilapayún
 como el pueblo entero
 no tiene nada que ocultar,
 porque no tiene nada que perder.
 De la cara y combate
 como se debe combatir en este momento,
 con el arma transitoria que es el arte,
 en este caso la música.
 Arma transitoria
 porque ni Quilapayún ni nadie
 pode asegurar hasta cuándo seguiremos cantando.
 Por lo pronto en eso estamos
 y Quilapayún lo hace bien.

SERGIO ORTEGA

QUILAPAYUN 3 [logo]

DICEN QUE MI PATRIA ES / A MI PALOMITA / EL ARBOL / DUERME NEGRITO /
 ÑANCAHUAZU / CONTRAPUNTO ENTRE EL AGUILA AMERICANA Y EL CONDOR
 CHILENO / ELEGIA / EN QUE NOS PARECEMOS / YARAVI Y HUAYNO DE LA QUEBRADA
 DE HUMAHUACA / EL SOLDADO / LA FORTUNA / MANUEL ASCENCIO PADILLA

[abaixo]

INDUSTRIA CHILENA

H. CASTRO FONOS: 54890

DISEÑO GRAFICO VICHOS + TOÑO LARREA/F. 64792 (logo lápiz)

331/3 RPM. LONG PLAY

ALTA FIDELIDAD

Marca Registrada. Fabricado y Distribuido por Industrias Eléctricas y Musicales
 Odeon, S. A. – Casilla 186-D – Santiago (Chile)

Ⓟ 1969

FUNDA: PAT INV 17107

SOLAPA Y CIERRE PAT INV 17463

Transcrição – capa interna:

[carta à esquerda, abaixo das fotos]

Santiago, [“Agosto 1922”]

Compañero
JUAN E. ZAPATA.
Osorno.

Estimado camarada:

Estamos preparando una jira artistico- educacional por el Conjunto Artistico Obrero, que proyecta realizar um viaje a través de las principales ciudades entre Santiago y Puerto Montt.

El objeto de esta jira es despertar la conciencia proletaria por medio de la representación teatral, del canto y la conferencia, aprovechando [laatarrcción] que despierta el teatro para realizaraquella propaganda que necesita la clase obrera para afirmar su organización.

El Conjunto Artistico Obrero, es un grupo de obreros, del que forman parte solamente elementos delucha y actividad en el movimiento obrero y ouya competencia en el arte teatral es la más segura garantía de [éxito] en su labor. No faltará en cada fiesta que presente [este] Conjunto, una conferencia por el suscrito o por alguno de los otros compañeros del Grupo.

Para realizar esta jira necesitamos que Ud. Nos ayude dándonos los siguientes datos:

¿Cuantos teatros, con procenio, hay en esa ciudad? ¿Que clase de alumbrado tienen.? ¿Cuanto costaria el arriendo por noche.? ¿Seria fácil obtener el arriendo.? Nombre y dirección del empresario. Nombre de los periódicos de la ciudad y días que aparecen.

Esperando que Ud. Tendrá la buena voluntad de proporcionar-me estos datos a la brevedad, tengo el gusto de saludarlo fraternalmente.

[assinatura de Luis Emilio Recabarren]

[à direita]

*El papel y la importância que tiene la labor artística
para el Movimiento Revolucionario de los pueblos
han sido señalados por primera vez
en nuestro país por la histórica carta
que sirve de presentación a este disco
y que firma el primer líder de la causa de los
proletarios chilenos, Luis Emilio Recabarren.
Nuestro conjunto ha definido desde sus comienzos
su labor de compromiso con los intereses del proletariado
y no ha escondido, ni esconderá jamás, su finalidad política.
Esta nace del deseo de permanecer sempre fieles
a la verdad naciente que impulsa y mueve a nuestro pueblo
hacia la consecución de su auténtica realización histórica.
Todos los artistas que tienen la posibilidad
de hacerlo, deben entregar su labor
a la causa revolucionaria. Con ello no sólo cumplen
su responsabilidad con la clase obrera,
sino también con el arte,
puesto que en una época de explotación y miseria
de sojuzgamiento de los pueblos
de guerras crueles e injustas,
de desenfrenado egoísmo e inconsciencia,
de presiones que violentan a la voluntad de los pueblos,
que buscan liberarse del imperialismo*

y el capitalismo,
 los artistas que se ponen al margen
 y profitan de su posición de privilegio
 dentro de la sociedad,
 que de mil maneras, busca corromperlos y enajenarlos,
 traicionan la esencia misma del arte,
 el afán de liberar,
 de educar,
 de elevar el hombre.
 La sociedad burguesa quiere que el arte sea
 un factor más de enajenación;
 los artistas debemos transformarlo
 en un arma revolucionaria
 hasta que la contradicción que actualmente existe
 entre el arte y la sociedad
 sea por fin superada.
 Esta superación se llama Revolución
 y su motor fundamental
 es la clase obrera.
 Nuestro conjunto, fiel a las ideas enunciadas
 Por Luis Emilio Recabarren,
 ve su labor como una continuación de lo que ya
 han realizado muchos otros artistas populares.
 Este lugar de combate
 ha sido ocupado por artistas, cuyos nombres
 están ya confundidos para siempre con la
 lucha revolucionaria de nuestro pueblo;
 el primero: Recabarren,
 los últimos: Violeta Parra y Pablo Neruda
 El ejemplo que nos han dado
 Es la luz que nos guía.

QUILAPAYÚN [logo]

CARA A

- 1.- A la mina no voy. (Canción colombiana, siglo XVIII).-
- 2.- La muralla. (Nicolás Guillén – Quilapayún).-
- 3.- La gaviota. (Julio Huasi – Eduardo Carrasco).-
4. Bella ciao. (Folklore italiano. canción de los partizanos).-
- 5.- Coplas de Baguala. (Folklore argentino).-
- 6.- Cueca de Balmaceda. (Cueca del siglo XIX, folklore).-

CARA B

- 1.- Por montañas y praderas. (Himno de los guerrilleros soviéticos).
- 2.- La carta. (Violeta Parra).-
- 3.- Carabina 30-30. (De la Revolución Mexicana).-
4. Por qué los pobres no tienen. (Violeta Parra).-
5. Patrón. (Aníbal Sampayo).-
6. Basta ya. (Atahualpa Yupanqui)

[abaixo]

DISTRIBUIDO POR DISCOTECA DEL CANTAR POPULAR “DICAP”

FONO 715943. STGO. JYL – 07 MONOFONICO 33 1/3 RPM.-
DISEÑO GRÁFICO / VICHO + TOÑO LARREA [logo Lápiz]
H. Castro
Fono 54890

Contracapa interna:



Contracapa:



QUILAPAYÚN. *Quilapayún 4*. EMI Odeon, 1970.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

QUILAPAYUN 4 [logo]

[logos EMI e Odeon]

Contracapa:



Transcrição – contracapa:

MONO – STEREO – COMPATIBLE

LDC-36735

QUILAPAYÚN 4 [logo]

FAZ 1

1. PLEGARIA A UM LABRADOR, / CANCION
2. EL BUEN BORINCANO, / CANCION PORTORRIQUEÑA
3. HUAYNO 1-2-3-4, / HUAYNO
4. EL POLO SALIO DE ESPAÑA, / POLO VENEZOLANO
5. CANCION DEL AGUA, / INSTRUMENTAL
6. TIERRA DE ARTIGAS, / VALS

FAZ 2

1. ZAMBA DE LAS TOLDERIAS, / ZAMBA
2. MILONGA DE ANDAR LEJOS, / MILONGA
3. CANCION DE FRONDOSO
4. GRINGA, / INSTRUMENTAL
5. GUITARRA Y NOCHE, / CANCION
6. TIO CAIMAN, / TAMBORITO PANAMEÑO

[abaixo]

[logos EMI e Odeon]

Al tocar este disco en aparatos estereofónicos, sírvase equilibrar auditivamente ambos parlantes mediante El control de balance para una fiel reproducción del sonido.

331/3 RPM. LONG PLAY. MARCA REGISTRADA. FABRICADO Y DISTRIBUIDO POR INDUSTRIAS ELECTRICAS E MUSICALES ODEON. S.A.

CASILLA 186-D. SANTIAGO. CHILE FUNDA: PATENTE INV 17107. SOLAPA Y CIERRE PAT INV 17463 INDUSTRIA CHILENA H. Castro Fono 54890 FOTOGRAFIA DISEÑO GRAFICO VICENTE + ANTONIO LARREA F 259390 [logo Lápis]

QUILAPAYÚN; DUVAUCHELLE, Héctor. *Santa María de Iquique*. Jota Jota, 1970.*

Capa:



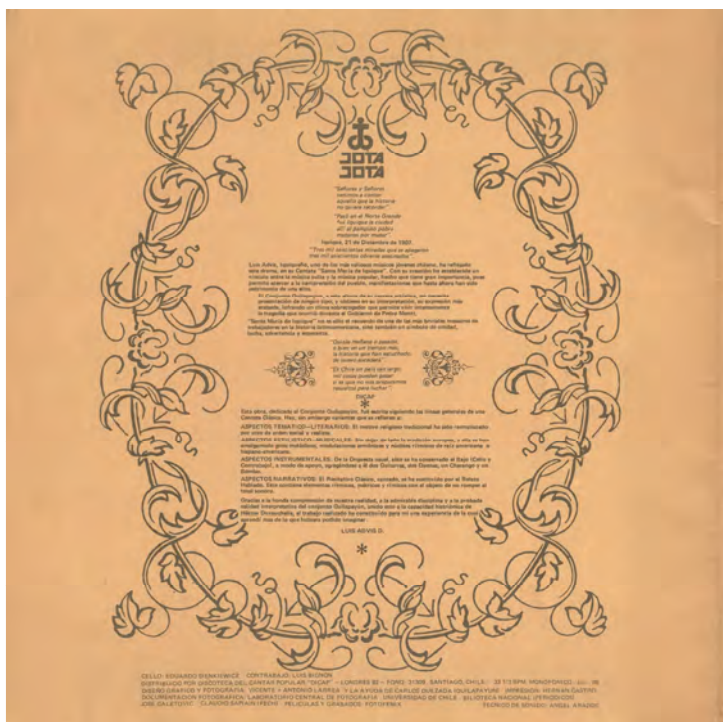
Transcrição – capa:

SANTA MARIA
de
IQUIQUE
CANTATA POPULAR
TEXTO / MÚSICA: LUIS ADVIS

QUILAPAYÚN [logo]

RELATOR: HECTOR DUVAUCHELLE

Capa interna:



Transcrição – capa interna:

JOTA JOTA [logo]

*“Señoras y señores
venimos a contar
aquello que la historia
no quiere recordar”.*

*“Pasó en el Norte Grande
fue Iquique la ciudad
allí al pampino pobre
mataron por matar”.*
Iquique, 21 de Diciembre de 1907.

*“Tres mil seiscientas miradas que se apagaron
Tres mil seiscientos obreros asesinados”.*

Luis Advis, Iquiqueño, uno de los más valiosos músicos jóvenes chileno [sic], ha reflejado este drama, en su Cantata “Santa María de Iquique”. Con su creación ha establecido un vínculo entre la música culta y la música popular, hecho que tiene gran importancia, pues permite acercar a la comprensión del pueblo, manifestaciones que hasta ahora han sido patrimonio de una elite.

El Conjunto Quilapayún, a esta altura de su carrera artística, no necesita presentación de ningún tipo, y obtiene en su interpretación, su expresión más acabada, lofrando [sic] un clima sobrecogedor que permite vivir intensamente la tragedia que ocurrió durante el gobierno de Pedro Montt.

“Santa María de Iquique” no es sólo el recuerdo de una de las más brutales masacres de trabajadores en la historia latinoamericana, sino también un símbolo de unidad, lucha, advertencia y esperanza.

*“Quizás mañana o pasado,
o bien en un tiempo más,
la historia que han escuchado,*

de nuevo secederá”.

*“Es Chile un país tan largo,
Mil cosas pueden pasar
Si es que no nos preparamos
Resueltos para luchar”.*

DICAP

Esta obra, dedicada al Conjunto Quilapayún, fué escrita siguiendo las líneas generales de una Cantata Clásica. Hay, sin embargo variantes que se refieren a:

ASPECTOS TEMATICO-LITERARIOS: El motivo religioso tradicional ha sido reemplazado por otro de orden social y realista.

ASPECTOS ESTILISTICO-MUSICALES: Sin dejar de lado la tradición europea, a ella se han amalgamado giros melódicos, modulaciones armónicas y núcleos rítmicos de raíz americana o hispano-americana.

ASPECTOS INSTRUMENTALES: De la Orquesta usual, sólo se ha conservado el Bajo (Cello y Contrabajo), a modo de apoyo, agregándose a él dos Guitarras, dos Quenas, un Charango y un Bombo.

ASPECTOS NARRATIVOS: El Recitativo Clásico, cantado, se ha sustituido por el Relato Hablado. Este contiene elementos rítmicos, métricos y rítmicos con el objeto de no romper al total sonoro.

Gracias a la honda comprensión de nuestra realidad, a la admirable disciplina y a la probada calidad interpretativa del conjunto Quilapayún, unido esto a la capacidad histriónica de Héctor Duvauchelle, el trabajo realizado ha constituido para mi una experiencia de la cual aprendí mas de lo que hubiera podido imaginar.

LUIS ADVIS D.

[abaixo]

CELLO: EDUARDO SIENKIEWICZ CONTRABAJO: LUIS BIGNON
DISTRIBUIDO POR DISCOTECA DEL CANTAR POPULAR “DICAP” – LONDRES 92 – FONO:
31309, SANTIAGO, CHILE. 33 1/3 RPM. MONOFONICO. J.J.L. 08
DISEÑO GRAFICO Y FOTOGRAFIA: VICENTE + ANTONIO LARREA Y LA AYUDA DE
CARLOS QUEZADA (QUILAPAYUN) IMPRESIÓN: HERNAN CASTRO
DOCUMENTACION FOTOGRAFICA: LABORATORIO CENTRAL DE FOTOGRAFIA.
UNIVERSIDAD DE CHILE. BIBLIOTECA (sic) NACIONAL (PERIODICOS)
JOSE GALETOVIC CLAUDIO SAPIAN (FECH) PELICULAS Y GRABADOS: FOTOFENIX
TECNICO DEL SONIDO: ANGEL ARADOS

Contracapa interna:



Contracapa:



Transcrição – contracapa:

FAENAS DEL SALITRE

QUILAPAYÚN. *Vivir como él*. DICAP, 1971.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

QUILAPAYUN [logo]

Contracapa:



QUILAPAYÚN. *Quilapayún 5*. EMI Odeon, 1972.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

Quilapayún 5 [logo]

Interior:



Contracapa:



Transcrição – contracapa:

A

1. AUSENCIA/canción/Parada-Carrasco.
2. LAS OBRERAS/huayno/del folklore.
3. TU/canción/Eduardo Carrasco.
4. GUAREN/estilo de taquirari/Eduardo Carrasco.
5. COMO LA FLOR/canción/Sergio Ortega.
6. VOY Y VUELVO/Eduardo Carrasco.

B

1. TAN ALTA QUE ESTA LA LUNA/lamento índio/del folklore.
2. SOL DEL PERU/del folklore.
3. AMANDA – ORTIGA/canciones/Sergio Ortega.
4. PRELUDIO/instrumental/Juan Sebastián Bach.
5. VALS/Eduardo Carrasco.
6. CUECA DE LA LIBERTAD/cueca/letra: Cirilo Vila-Quilapayún/música: Cirilo Vila.
7. LA ULTIMA CURDA/tango/G. Matos Rodríguez

[abaixo]

ODEON/MARCA REGISTRADA/FABRICADO Y DISTRIBUIDO POR INDUSTRIAS ELECTRICAS Y MUSICALES ODEON S.A.

CASILLA 186-D. SANTIAGO – CHILE. DISEÑO GRAFICO: LARREA + ALBORNOZ/259390

[logo Lápis]

MONO – ESTEREO COMPATIBLE

INDUSTRIA CHILENA

H. CASTRO FONO 54890

[Logos EMI e Odeon]

(S)LDC – 36804

QUILAPAYÚN. *La Fragua*. DICAP, 1973.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

crónicas populares
LA FRAGUA
Cantos para chilenos

Texto y música
Sergio Ortega

Relator
Roberto Parada

Conjunto
QUILAPAYÚN [logo]

Dirección musical
Eduardo Moubarak

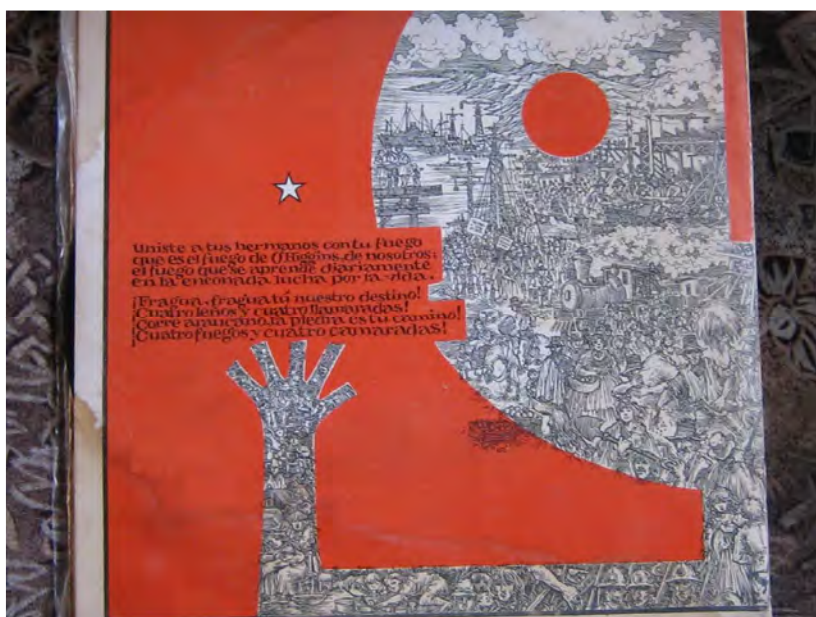
[logo DICAP]

Interior:

(obs. – não conseguimos uma imagem legível que viabilizasse a transcrição dos textos)



Contracapa:



Transcrição – contracapa:

Uniste a tus hermanos con tu fuego
que es el fuego de O'Higgins, de nosotros;
el fuego que se aprende diariamente
en la enconada lucha por la vida.

¡Fragua, fragua tú nuestro destino!
¡Cuatro leños y cuatro llamaradas!
¡Corre araucano, la piedra es tu camino!
¡Cuatro fuegos y cuatro camaradas!

INTI-ILLIMANI. *Si somos americanos*. Méndez/Impacto, 1969.

Capa frontal:



Contracapa: não encontramos.

ALARCÓN, Rolando. *A la Resistencia Española*; INTI-ILLIMANI. *A la Revolución Mexicana*. Hit Parade, 1969.

Capa referente ao lado B (Inti-Illimani):



Transcrição – capa referente ao lado B:

[logo D.M.] HIT PARADE VBP-267

a la
revolución mexicana

[notícia abaixo]

Los campesinos mejicanos se quedan sin caudillo

Cuautla (Méjico), 10 de abril de 1919

El guerrillero Emiliano Zapata, defensor de sus hermanos los campesinos indios, há sido asesinado por fuerzas del Presidente Carranza. El oficial que mandaba estas tropas tendió – con engaños – una trampa a Zapata, el cual ha perdido en ella la vida. Aunque desprovisto de medios, Zapata seguía constituyendo una grave amenaza para el régimen mejicano, fuera el que fuese, mientras no resolviera la cuestión agraria y el problema del indio.

“Lucho no sólo por mis indios, sino por todos los campesinos del mundo”. Tal era el lema del “indio bueno” asesinado.

[legenda da foto]

El sombrero sobre las rodillas, de paisano y a la izquierda d Pancho Villa, Emiliano zapata.

[abaixo]

cantada por:

los inti-illimani

nuestro México, febrero 23 – la valentina – el siete leguas – soldado revolucionario – la cucaracha – la Adelita.

INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*. Jota Jota, 1969.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

[logo jota-jota]

inti-illimani [logo]

Contracapa:



Transcrição – contracapa:

En el año 1968, los estudiantes de la UTE entraban em uma etapa decisiva para el futuro de ese plantel. Una serie de acontecimientos habrían de colminar en el movimiento de Reforma Universitaria, que en sus principios fundamentales propiciaba cambios estructurales en los planes de estudios y en que lo se refiere a extensión cultural.

Con respecto a este último punto, la Federación de Estudiantes de ese año promovió diversas actividades, entre las que se destacó la creación de numerosas Peñas y Grupos Folklóricos a lo largo del país. Gracias al influjo de este movimiento, nacieron en el seno de estos recintos, una serie de intérpretes que más adelante alcanzarían verdadera importancia en el plano de la música folklórica nacional.

Un día, un grupo de pioneros de la Peña Folklórica de Santiago decidió crear un conjunto, que más tarde bautizaron con el nombre de INTI-ILLIMANI.

Lo que en un comienzo pretendió ser sólo un grupo de intérpretes de la música boliviana, adquirió rápidamente nuevas proyecciones. En la actualidad el INTI-ILLIMANI [cultiva] la música de gran parte de los países latinoamericanos.

Su anhelo de perfeccionamiento los ha llevado a Argentina y Bolivia, con el único interés de conocer de cerca las manifestaciones musicales de ambos pueblos.

El reconocimiento por parte de los integrantes del INTI-ILLIMANI hacia la UTE los ha movido a dedicar este álbum a la comunidad universitaria y al público aficionado a la canción folklórica americana. En este momento, el conjunto INTI-ILLIMANI constituye el mejor fruto que ha otorgado a la comunidad la campaña de difusión del folklore que patrocinara la Federación de Estudiantes de la Universidad Técnica del Estado.

He aquí una manera de réplica.

Contra la presión alienatoria que se ejerce sobre nuestros pueblos, tendiente entre otras cosas a erradicar y suplantar las culturas básicas y originarias de América Latina, he aquí una forma de ponerse en la barricada el Tercer Mundo de la canción.

El conjunto INTI-ILLIMANI está uticado en su posición de lucha, desde el momento en que sus integrantes han tomado conciencia de que es preciso conservar los bienes culturales de este continente. No para relegarlos a los museos, sino para expresarlos a través de la canción folklórica.

Esta “América mestiza” – como la llamó Martí – corriendo en el pasado por entre dos cauces, uno español y otro nativo, acumuló un arte de extraordinaria riqueza, que mantiene plena vigencia en territorios como el altiplano, en Ecuador, en Cuba y en Venezuela.

En los últimos siglos, nuevas formas de colonialismo han penetrado en América, mucho más refinadas, y que amenazan con anular todo aquello que constituya un rasgo de la personalidad de nuestros pueblos.

Sin embargo, los esfuerzos desarrollados por países imperialistas han resultado infructuosos, por cuanto en las nuevas generaciones ha nacido un afán creciente por rescatar nuestras propias formas de expresión, así como una intención de conceder a la manifestación artística un contenido acorde con nuestra condición de naciones subdesarrolladas.

Dos grandes corrientes son el producto de este enfrentamiento: por una parte, el surgimiento de la ‘canción revolucionaria’, y por otro el renacimiento de la ‘auténtica canción americana’.

El INTI-ILLIMANI ha militado en ambas corrientes, pero su vocación se inclina con mayor frecuencia hacia la segunda. El virtuosismo instrumental que lo caracteriza les ha impulsado a adentrarse en las más variadas y complejas manifestaciones del folklore indo-americano. Esto, y a la calidad vocal de sus integrantes son sus mejores armas; con

todas ellas replican contra las deformaciones que provoca cierta música foránea, y abogan por la conservación de nuestro patrimonio histórico-cultural.

IVAN FABA

HORACIO DURAN/QUIMICA INDUSTRIAL CHARANGO-GUITARRA. JORGE COULON/ELECTRICIDAD GUITARRA. MAX BERRU MECANICA BOMBO-PERCUSSION. HORACIO SALINAS/QUIMICA INDUSTRIAL GUITARRA QUENA. ERNESTO PEREZ DE ARCE INGENERIA QUIMICA QUENA PERCUSION

CARA A

1 – JUANITO LAGUNA REMONTA UN BARRILETE canción H. Lima Quintana-Cosentino. 2 – EL CANELAZO cachullape (Ecuador) D.R. 3 – VASIJA DE BARRO folklore danzante (Ecuador). 4 – SICURIADAS folklore boliviano. 5 – ZAMBA DE LOS HUMILDES zamba argentina. Oscar Matus. 6 – CUECAS: 1 – LARGUEME LA MANGA Efraín Navarro. 2 – EL MUSICO ERRANTE D.R.

CARA B

1 – LA FIESTA DE SAN BENITO folklore negro boliviano. 2 – SIMON BOLIVAR (VENEZUELA). 3 – JENECHERU carnaval-taquirari folklore boliviano D.R. 4 – LA NARANJA tonada ecuatoriana D.R. 5 – INTI-ILLIMANI |cóndores del sol| Horacio Salinas. 6 – CARTA AL CHE guajira-Carlos Puebla. 7 – LA LAGRIMA baicetito folklore boliviano D.R.”

[abaixo]

Distribuído por Discoteca Del Cantar Popular – DICAP – fono 715943 – Monofonico 33 1/3 – JIL-05 H. CASTRO FONO: 54890 DISEÑO GRAFICO VICENTE + ANTONIO LARREA [logo Lápis]

INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*. EMI Odeon, 1970.

Capa frontal:

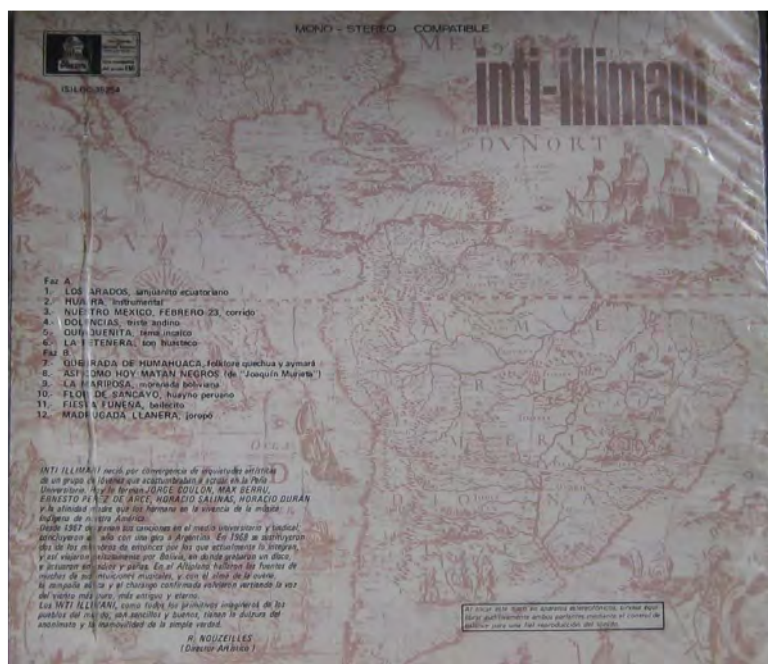


Transcrição – capa:

inti-illimani

[logos Emi e Odeon]

Contracapa:



Transcrição – contracapa:

MONO – STEREO COMPATIBLE

[logos Odeon e EMI]

SLDC-35254

[à direita]

inti-illimani

[à esquerda, abaixo]

FAZ A.

1. LOS ARADOS, sanjuanito ecuatoriano
2. HUAJRA, instrumental
3. NUESTRO MEXICO, FEBRERO 23, corrido
4. DOLENCIAS, triste andino
5. QUIAQUEÑITA, tema incaico
6. LA PETENERA, son huasteco

FAZ B.

1. QUEBRADA DE HUMAHUACA, folklore quechua y aymará
2. ASI COMO HOY MATAN NEGROS (de "Joaquín Murieta")
3. LA MARIPOSA, morenada boliviana

4. FLOR DE SANCAYO, huayno peruano
5. FIESTA PUNEÑA, bailecito
6. MADRUGADA LLANERA, joropo

INTI ILLIMANI nació por convergencia de inquietudes artísticas de un grupo de jóvenes que acostumbraban a actuar en la Peña Universitaria. Hoy lo forman JORGE COULON, MAX BERRU, ERNESTO PEREZ DE ARCE, HORACIO SALINAS, HORACIO DURAN y la afinidad madre que los hermana en la vivencia de la música indígena de nuestra América.

Desde 1967 desgranaban sus canciones en el medio universitario y sindical; concluyeron ese año con una gira a Argentina. En 1968 se sustituyeron dos de los miembros de entonces por los que actualmente lo integran, y así viajaron exitosamente por Bolivia, en donde grabaron un disco, y actuaron en radios y peñas. En el Altiplano hallaron las fuentes de muchas de sus intuiciones musicales, y con el alma de la quena.

la zampoña eólica y el charango confirmada volvieron vertiendo la voz del viento más puro, más antiguo y eterno.

Los INTI ILLIMANI, como todos los primitivos imagineros de los pueblos del mundo, son sencillos y buenos, tienen la dulzura del anonimato y la inamovilidad de la simple verdad.

R. NOUZEILLES
(Director Artístico)

Diseño gráfico: PATRICIO GUZMAN – HERVL

[à direita]

Al tocar este disco en aparatos estereofónicos, sírvase equilibrar auditivamente ambos parlantes mediante el control de balance para una fiel reproducción del sonido.

INTI-ILLIMANI. *Canto al programa*. DICAP, 1970.*

Capa frontal:



Transcrição – capa:

CANTO al PROGRAMA

TEXTO: JÚLIO ROJAS / MÚSICA: LUIS ADVIS Y SERGIO ORTEGA / INTERPRETACIÓN:
INTI-ILLIMANI / RELATOR: ALBERTO SENDRA

[ilegível]

[logo DICAP]

Contracapa:



Transcrição – contracapa:

Com el triunfo de la Unidad Popular
el 4 de Septiembre de 1970
se há abierto para el pueblo de Chile,
para los trabajadores
la posibilidad concreta,
de lograr cambios sociales profundos
que le permiten pasar de objeto,
a sujeto activo,
creador y constructor de su propio destino,
es decir,
liberarse para siempre de la explotación
de unos pocos sobre la mayoría,
mediante la realización de un Gobierno
verdaderamente popular
que haga posible una revolución anti-imperialista
que permita que seamos dueños verdaderos
de nuestras riquezas básicas
hoy explotadas por capitales extranjeros
principalmente yanquis:
una revolución anti-oligarquica
que ponga fin a la gran burguesia,
dueña de lós grandes centro financieros
y de lós monopolios que impiden
nuestro desarrollo econômico

y, por ultimo, una revolución agrária
 que termine com lós grandes terratenientes
 y entregue la tierra a los campesinos,
 que la trabajan.
 Para que esto sea posible
 Se requiere de la más granítica
 unidad del pueblo,
 única fuerza capaz de arrasar
 com las dificultades que
 quieren imponernos,
 de hacernos avanzar sin desmayo,
 para hacer posible uma vida mejor
 a todos lós chilenos.
 Esta Unidad es posible
 en la medida que el publo tome conciencia
 de la coincidência de sus intereses
 com los objetivos del Programa de Gobierno
 de la Unidad Popular
 y, por lo tanto,
 com el éxito del Gobierno
 del Compañero Presidente Slavador Allende.
 Las Juntudes Comunistas
 concientes de su responsabilidad
 y de la necesidad de usar
 todos los medios de comunicación
 a su alcance
 concibió la idea de difundir el Programa
 mediante um disco.
 Esta, se concretó gracias al aporte creador de
 Luis Advis y Sergio Ortega, en lo musical
 y Julio Rojas em la adaptación poética del texto,
 quienes después de um arduo trabajo colectivo
 nos entregan este conjunto de canciones
 de CANTO AL PROGRAMA
 que toman las formas de nuestro folklore
 y que logran em la interpretación
 del conjunto INTILLIMANI
 una gran calidad artistica.
 La JJCC saluda este aporte revolucionario
 de estos Compañeros Artistas
 y agradece a DICAP
 que com su organización y experiencia,
 cooperó para hacer posible este proyecto.
 COMISION NACIONAL DE EDUCACION JJCC

[logo DICAP]
 CANTO al PROGRAMA

INTERPRETACIÓN: INTI-ILLIMANI
 MÚSICA: LUIS ADVIS Y SERGIO ORTEGA
 LETRA: JÚLIO ROJAS
 RELATOR: ALBERTO SENDRA

- 1- INTRODUCCION MUSICAL
(Música: L. Advis)
- 2- RELATO
- 3- CANCION DEL PODER POPULAR
(Música: L. Advis)
- 4- RELATO
- 5- EL VALS DE LA PROFUNDIZACION DE LA DEMOCRACIA
(Música: Sergio Ortega)
- 6- RELATO
- 7- CUECA DE LAS FUERZAS ARMADAS Y CARABINEROS
(Música: Sergio Ortega)
- 8- RELATO
- 9- EL RIN DE LA NUEVA CONSTITUCION
(Música: L. Advis)
- 10- RELATO
- 11- CANCION DE LA PROPIEDAD SOCIAL Y PRIVADA
(Música: L. Advis)
- 12- RELATO
- 13- CANCION DE LA REFORMA AGRARIA
(Música: Sergio Ortega)
- B
- 14- RELATO
- 15- TONADA Y SAJURIANA DE LAS TAREAS SOCIALES
(Música: L. Advis)
- 16- RELATO
- 17- CANCION DE LA NUEVA CULTURA
(Música: Sergio Ortega)
- 18- RELATO
- 19- VALS DE LA EDUCACION PARA TODOS
(Música: L. Advis)
- 20- RELATO
- 21- CANCION DE LAS RELACIONES INTERNACIONALES
(Música: Sergio Ortega)
- 22- RELATO
- 23- VENCEREMOS
(Música: Sergio Ortega – Letra: Claudio Iturra)

DISTRIBUIDO POR:
 DISCOTECA DEL CANTAR POPULAR “DICAP”
 Londres, 92. Fono 64169. Santiago.
 33 1/3 RPM. JJJ – 18 Monofonico

INTI-ILLIMANI. *Autores chilenos*. DICAP, 1971.

Capa frontal:



Transcrição – capa:

AUTORES CHILENOS
inti-illimani [logo]

Contracapa:



Transcrição – contracapa:

INTI-ILLIMANI es um grupo de muchachos músicos disciplinados, sensibles y creadores. Pero no sería suficiente si no existiera también en ellos la conciencia del papel que deben desempeñar en su país, como hombres comprometidos con el proceso de cambios socio-economicos y, por ende, con las constantes o variables culturales que de ello se pueden desprender. Este disco es el resultado de esa integración y de varios meses de trabajo que me hermanó con ellos, seis maestros alegres, humanos y generosos.

LUIS ADVIS

LADO A:

- 1.- RUN RUN SE FUE P'AL NORTE (VIOLETA PARRA)
- 2.- LA EXILADA DEL SUR (V.PARRA-P.MANNS)
- 3.- TATATI (HORACIO SALINAS)
- 4.- RIN DEL ANGELITO (VIOLETA PARRA)
- 5.- YA PARTE EL GALGO TERRIBLE (PABLO NERUDA-SERGIO ORTEGA)

LADO B:

- 1.- LO QUE MAS QUIERO (V.PARRA-ISABEL PARRA)
- 2.- VOLVER A LOS 17 (VIOLETA PARRA)
- 3.- CHARAGUA (VICTOR JARA)
- 4.- CORAZON MALDITO (VIOLETA PARRA)
- 5.- EL APARECIDO (VICTOR JARA)

(ARREGLOS Y DIRECCION: LUIS ADVIS)

PRODUCIDO Y DISTRIBUIDO POR DISCOTECA DEL CANTAR POPULAR / DICAP.
SAZIE 1738 / FONO 64169 / SANTIAGO DE CHILE. 33 1/3 RPM MONOFONICO JIL-13 ESTE DISCO ES CULTURA
DISEÑO GRAFICO: VICHO + TOÑO LARREA F 259390 [logo Lápiz]

INTI-ILLIMANI; PARRA, Isabel; BUNSTER, Carmen. *Canto para una semilla*. DICAP, 1972.

Capa frontal:

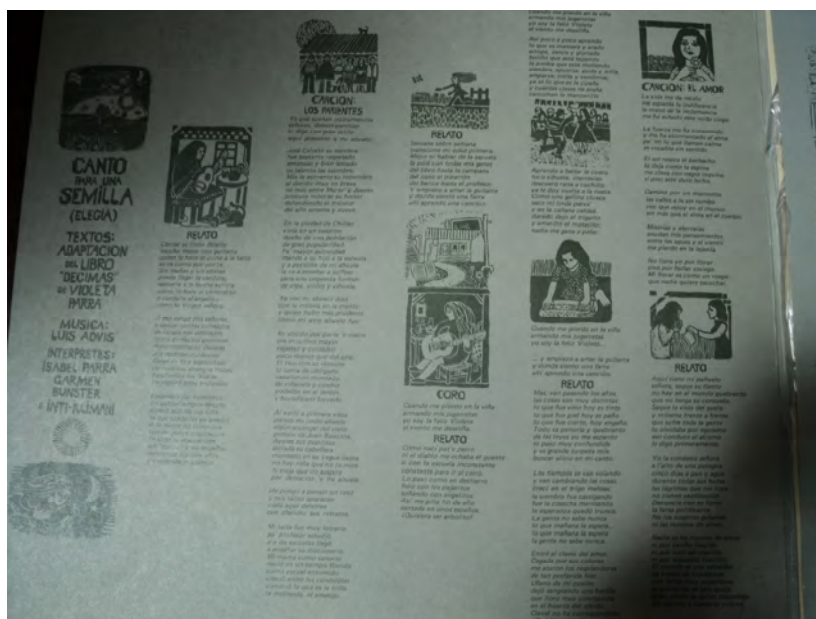


Transcrição – capa:

CANTO PARA UNA SEMILLA

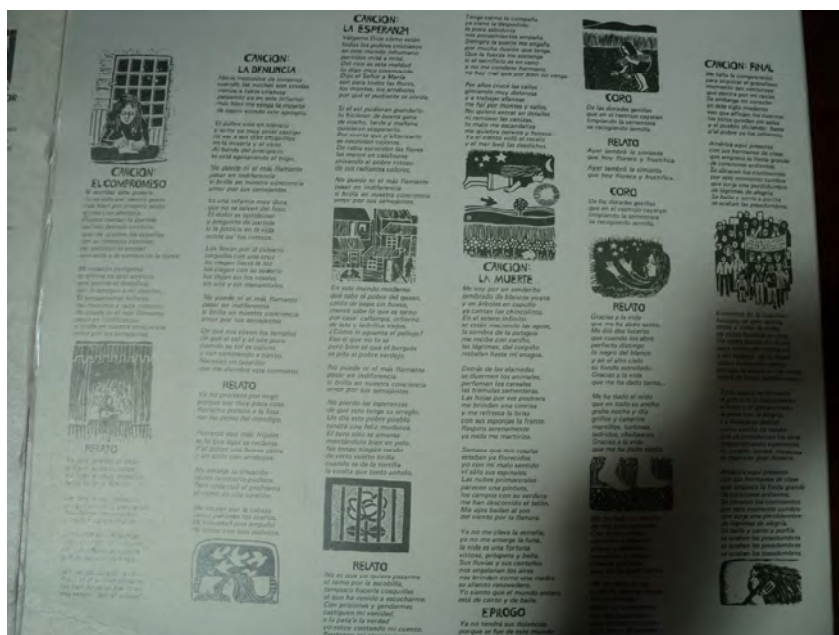
Capa interna:

(não transcrevemos os textos)



Contracapa interna:

(não transcrevemos os textos)



Contracapa:



Transcrição – contracapa:

“CANTO
PARA UNA
SEMILLA
(ELEGÍA)
POESIA: VIOLETA PARRA
MÚSICA: LUIS ADVIS
INTERPRETES: ISABEL PARRA - INTI-ILLIMANI – CARMEN BUNSTER”

“ESTA OBRA FUE PENSADA Y COMPUESTA ESPECIALMENTE PARA LAS CALIDADES INTERPRETATIVAS Y TECNICAS DE ISABEL PARRA Y EL CONJUNTO INTI-ILLIMANI, ASI COMO PARA ESA EXCELENTE ACTRIZ QUE ES CARMEN BUNSTER. ESCRITA A FINES DE 1971, TUVO POR MOTIVACIÓN FUNDAMENTAL LA PROFUNDA ADMIRACIÓN QUE SIENTO POR LA POESIA Y PERSONALIDAD CREADORA DE VIOLETA PARRA.

MUSICAL Y ESTRUCTURALMENTE, ESTA OBRA NO ESTA MUY LEJOS DE ‘SANTA MARIA DE IQUIQUE’: SU REALIZACIÓN IMPLICA UN CASI IDENTICO NUMERO DE ELEMENTOS INSTRUMENTALES Y VOCALES, Y UNA ALTERNANCIA DE LINEAS HABLADAS Y CANTADAS QUE SIGUEN DETERMINADO CURSO DRAMATICO. ENTRE LAS DIFERENCIAS MAS NOTORIAS SOLO QUISIERA DESTACAR EL HECHO DE QUE AHORA PUSE UN MAYOR ENFASIS EN CIERTOS ASPECTOS INSTRUMENTALES Y COLORISTICOS ASI COMO TAMBIEN EN LA ACENTUACION DE LAS VARIEDADES Y CONTRASTES EXPRESIVOS.

EN CUANTO AL TEXTO ESTE ES EL RESULTADO DE LA REORDENACION QUE REALICE DE ALGUNOS POEMAS DE VIOLETA PARRA Y QUE FIGURAN EN SU LIBRO ‘DECIMAS’ (EXCEPTUANDO LA LETRA DE SU CANCION ‘GRACIAS A LA VIDA’). ESTAS POESIAS TUVIERON ADEMAS QUE EXPERIMENTAR LIGERAS ALTERACIONES EN ALGUNOS DE SUS VERSOS, CON EL FIN DE PODER

CONFIGURAR CON ESPECIFICIDAD Y COHERENCIA EL ESQUEMA QUE, PREVIAMENTE, ME HABIA FIJADO Y QUE CORRESPONDE A LAS OCHO PARTES EN QUE ESTA DIVIDIDA LA OBRA.

‘CANTO PARA UNA SEMILLA’ NO CONSTITUYE UNA RESEÑA BIOGRAFICA NI UNA EXALTACION LAUDATORIA DE VIOLETA PARRA. SOLO HE PRETENDIDO MOSTRAR LA PROYECCION DE SU PERSONALIDAD CREADORA EN LOS DIVERSOS PLANOS DE LA REALIDAD QUE ELLA VIVIO, ASI COMO EL SIMBOLO QUE ELLA REPRESENTA PARA NUESTROS TIEMPOS, CONFLICTOS Y ASPIRACIONES.

Luis Advis V.”

[abaixo]

“ESTE DISCO É CULTURA

1. LOS PARIENTES/ 2. LA INFANCIA/ 3. EL AMOR/ 4. EL COMPROMISO/ 5. LA DENUNCIA/ 6. LA ESPERANZA/ 7. LA MUERTE/ 8. EPILOGO”

[abaixo]

LA LINEA DE DISEÑO, EMPLEADA EM LOS DIBUJOS Y EM LA TIPOGRAFIA DE TITULOS, ESTA INSPIRADA EM LOS GRABADOS DE MADERA, QUE ILUSTRABAN LAS CUARTETAS Y DECIMAS DE “LA LIRA POPULAR”

[logo DICAP]

PRODUCIDO Y DISTRIBUIDO POR DISCOTECA DEL CANTAR POPULAR/DICAP.
SAZIE 1738/FONO 64169/SANTIAGO DE CHILE 33 1/3 RPM / ESTEREOFONICO / JJJL
– 18

DISEÑO GRAFICO: LARREA + ALBORNOZ / F.259390 / H. CASTRO FONO 54890

Transcrição – contracapa:

MONO – STEREO COMPATIBLE

“CANTO DE PUEBLOS ANDINOS” VOL.1
INTI-ILLIMANI

[logos EMI e Odeon] (S)LDC - 36823

Faz A:

1. – SIRVIÑACO, bailecito
(*Falú-Dávalos*)
2. – MIS LLAMITAS, motivo de huayno
(*Ernesto Cavour*)
3. – AMORES HALLARAS, sanjuanito
(*Victor M. Salgado*)
4. – A VOS TE HAY DE PESAR, vidala
(*Tradicional*)
5. – ALTURAS, tema andino
(*Horacio Salinas*)
6. – TAITA SALASCA, albazo
(*Benjamín Aguilera*)

[ao lado]

Faz B:

1. – RAMIS, huayno
(*Tradicional*)
2. – Tema de LA QUEBRADA DE HUMAHUACA, tema altiplánico
(*Tradicional – recogida por [Leda Valladares]*)
3. – TINKU, tonada potosina
(*Tradicional*)
4. – LONGUITA, sanjuanito
(*Derechos Reservados*)
5. – PAPEL DE PLATA, huayno
(*Tradicional*)
6. SUBIDA, bailecito
(*Ernesto Cavour*)

[abaixo, centro]

Diseño de la portada: JAIME REYES

[texto centro-inferior]

En este “canto de pueblos andinos” se pretende mostrar una pequeña parte de la extraordinaria riqueza musical que encontramos enraizada en las alturas mediterráneas de nuestra América del Sur, esta música, que siendo un legado de siglos no pierde vigencia sino por el contrario, plantea un desafío a la generación de músicos americanos de hoy.

La música de los pueblos andinos es una expresión viva, actual, tanto como manifestación autóctona y popular que como fuente de inspiración y creación.

Unidas por una visión común se encuentran en este disco canciones autóctonas (de autores anónimos), como "RAMIS", "TINKU", "TEMA DE LA QUEBRADA DE HUMAHUACA", "PAPEL DE PLATA" y "LONGUITA", melodías de autores populares que han sido asimiladas a la tradición musical, como "TAITA SALASCA", "A VOS TE HAY DE PESAR" y "SIRVINACO" y finalmente temas contemporáneos inspirados en el manantial de la música de las alturas como "SUBIDA", "ALTURAS" y "MIS LLAMITAS".

En los arreglos e instrumentación de las canciones, así el tiple y el charango se unen al rondador en un albazo, las quenás y el charango dan una sonoridad especial a una vidala, la voz pasa a ser un motivo más junto a las zampoñas, la quena y el charango en un huaino del noroeste argentino y el rondador combina su canto con la quena en un sanjuanito ecuatoriano. Al entregar este trabajo artesanal, realizado con cariño, con amor por lo nuestro, esperamos estar ayudando, aún cuando sea en pequeña medida, a mirarnos por dentro, acompañando el despertar libertario de América Latina con una búsqueda en sus entrañas bullentes de mágicos sonidos.

INTI-ILLIMANI

ALTA FIDELIDAD

33 1/3 RPM. LONG PLAY

FUNDA: PAT INV 17107

SOLAPA Y CIERRE PAT INV 17463

© 1973
em Chile

INDUSTRIA CHILENA

H. CASTRO FONO 54890

Marca registrada. Fabricado y Distribuido por Industrias Eléctricas y Musicales Odeon, S.A. Casilla 186-D – Santiago (Chile)

Al tocar este disco en aparatos estereofónicos, sírvase equilibrar auditivamente ambos parlantes mediante el control de balance para una fiel reproducción del sonido.

[texto à esquerda ilegível (assinado por Rubén Nouzeilles)]

ANEXO B: Quadros de classificação das canções

Victor Jara - Víctor Jara - 1966 - Demon																									
Faixa	Título	Duração	Composição		Temática							Abrangência			Instrumentação				Estilo						
			Própria	Folc. AL	Outros	Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Designalidade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental	Nacional		voz	violação	outras cordas	sopro	teclas	percussão
LADO A																									
1	La Cocineta	2min 28s		X									X		amorosa		X		X	X	charango				cueca
2	Paloma quiero contarte	3min 03s	X												amorosa			X	X	X					canto a lo humano
3	Que saco rogar al cielo	3min 07s	X									X			Igreja			X	X	X					canto a lo humano
4	No puedes volver atrás	2min 56s	X									X			subjetiva				X	X					
5	El carretero	3min 54s	X									X		X				X	X	X					
6	Ja Jaí	2min 26s		X										X	amorosa		X		X	X	charango				kabyo
LADO B																									
1	El arado	3min 34s	X									X							X	X					tonada / canto a lo humano
2	El cigarrillo	2min 41s	X										X					X	X	X					
3	La flor que anda de mano en mano	2min 01s		X											amorosa			X	X	X					tonada
4	Deja la vida volar	3min 26s	X												amorosa				X	X		quena			cachumbo
5	La luna siempre es muy linda	3min 28s	X											X	Igreja				X	X					
6	Ojos verdes	3min 52s		X											amorosa		X		X	X	charango	quena			cueca

Victor Jara - Víctor Jara - 1967 - EMI Odeon																									
Ficha	Título	Duração	Composição		Temática				Abrangência				Instrumentação					Estilo							
			Própria	Folc. AL	Outros	Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Designalidade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental		Nacional	voz	violão	outras cordas	sopro	teclas	percussão
LADO A																									
1	El aprecio	2min 18s	X				X	Morte de Che Guevara		Che Guevara	X						X		X	X	baixo		flauta, oboé inglês	turpiano	galope Jara
2	El lazo	3min 54s	X									X						X	X	X					
3	Que alegres son las obreras	3min 14s			Bolivia						X							X	X	X	charango		quena	bombo	huayno
4	Despedimiento del angelito	3min 36s			Chile								X					X	X	X					verso a lo divino
5	Solo	3min 17s													amorosa				X	X	violoncelo, violino, guitarraón	oboeé			
6	En algun lugar del puerto	4min 22s	X								X				subjetiva			X	X	X	baixo		flauta		galope Jara
LADO B																									
1	Así como hoy matan negros	2min 16s					X			Joaquín Mureña							X		X		quarteto de cordas	2 flautas	cravo		
2	El amor es un canario	2min 27s	X												amorosa				X	X					canto a lo humano
3	Casi Casi	2min 03s		X											amorosa		X		X	X	charango			bombo	bailecito
4	Canción de cuna para un niño vago	3min 41s	X												infancia			X	X	X				bongó	canção de minar
5	Romance del enamorado y la muerte	2min 52s			Espanha										amorosa				X				cravo		
6	Ay mi palomita	1min 43s			Chile										amorosa			X	X	X	charango		bombo, palmas		cueca

Victor Jara e Quilapayún - Canciones folklóricas de América - 1968 - EMI Odeon																								
Folha	Título	Duração	Composição		Temática							Abrangência		Instrumentação				Estilo						
			Própria	Folc. AL	Outros	Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Designação social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental		Nacional	voz	violão	outras cordas	sopro	teclas
LADO A																								
1	Hush-A-Bye	3min 49s			Peter Yarrow / Paul Stockey									infância		X		X	X					canção de ninar
2	Baleito	2min 22s		Bolivia										instrumental		X		X	X	charango	queña			bombo
3	Palomas del palomar (Espanha)	1min 08s												infância		X		X	X					
4	Drume negro	3min 35s			E. Grenet									infância		X		X	X					
5	El llanto de mi madre	2min 40s		Bolivia										instrumental		X				charango	queña			canção de ninar / guajira
6	El carrero	2min 00s			Juan Capagorry / Daniel Viglietti					X						X		X	X					yaravi
LADO B																								
1	Mare Mare	2min 26s		Venezuela										índio		X		X		baixo			maraca	joropo
2	Noche de rosas	2min 33s			Moshe Dor / Yosef Hajar									amorosa		X		X						
3	Tres bailecitos	2min 26s			Ernesto Cavour									instrumental		X				charango			bombo	baleito
4	Cira, gira, girasol	2min 52s	X											infância		X		X	X					
5	Pecado del mandiocai	2min 16s		Anibal Sampayo						X				infância		X		X	X					
6	El burururu	2min 17s		(Espanha)										infância		X		X	X					
			com Carlos Préndez																					
7	Coneji	1min 31s	Saldias											infância				X		baixo				

V́ctor Jara - *Pongo en tus manos abiertas...* - 1969 - DICAP

Víctor Jara - Pongo en tus manos abiertas... - 1969 - DICAP																									
Faixa	Título	Duração	Composição		Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Temática			Abrangência			Instrumentação				Estilo						
			Própria	Fotc. AL					Outros	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Designalidade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental	Nacional		voz	violão	outras cordas	sopro	teclas	percussão
LADO A																									
1	A Luis Emilio Recabarren	2min 51s	X						Luis Emilio Recabarren	X				X	X										
2	A Desalambar	1min 37s			Daniel Viglietti					X				X	X										palmas, bombo
3	Duerme, duerme negro	2min 50s		Caribe						X	X			X	X										milonga / cueca
4	Juan sin tierra	3min 09s			Jorge Saldaña				Emiliano Zapata					X	X	X									canção de minar
5	Preguntas por Pto. Montt	2min 41s	X			X		Repressão a ocupação de terras		X	X				X	X									corrido
6	"Móvil" Oil Special	2min 47s	X			X		Reforma Universitária										X	X	X					son
LADO B																									
1	Canilo Torres	3min 04s			Daniel Viglietti	X			Canilo Torres								X	X							
2	El Martillo	2min 49s			Lee Hays / Pete Seeger								X	paz amorosa	X			X	X						
3	Te recuerdo Amanda	2min 35s	X							X	X						X		X	X					
4	Zamba del Ché	3min 40s			Ruben Ortiz			Revolução Cubana	Che Guevara / Simon Bolívar	X							X		X						bombo
5	Ya parte el galgo terrible				Pablo Neruda / Sergio Ortega	X		Corrida do Ouro			X						X		X	X					bombo
6	A Cochabamba me voy		X			X		movimento guerrilheiro na Bolívia																	son-guaracha

Victor Jara - La población - 1972 - DICAP																									
Ficha	Título	Duração	Composição		Temática							Abrangência				Instrumentação				Estilo					
			Própria	Folc. AL	Outros	Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Heróis/ Martíres	Mundo do Trabalho	Designalidade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental	Nacional	voz		violão	cordas	sopro	teclas	percussão
LADO A																									
1	Lo único que tengo	3min 16s	com Alejandro Sieveking								X	X					X	X	X					tonada	
2	En el río Mapocho	3min 44s	com Alejandro Sieveking									X			infância		X	X	X	triple, baixo				"galope Jara" canto a lo humano	
3	Luchin	3min 16s	com Alejandro Sieveking									X			infância		X	X	X						
4	La toma - 16 marzo 1967	7min 19s	com Alejandro Sieveking			X			Ocupação de terreno - 1967			X					X	X	X	triple	quena		bombo, cascabeles	galope	
LADO B																									
1	La carpa de las coligüillas	2min 42s	com Alejandro Sieveking								X							X	X	X				bombo, pandereta	tonada
2	El hombre es un creador	2min 12s	com Alejandro Sieveking								X	X			infância			X	X	X	pequeta			bombo, pandereta	polca
3	Hermanida de la Victoria	3min 59s	com Alejandro Sieveking			X			Ocupação de terreno - 1967						infância			X	X	X					canto a lo divino
4	Sacando pecho y brazo	2min 34s	com Alejandro Sieveking								X	X					X	X	X	baixo				bombo, torneria,	cueca
5	Marcha de los pobladores	3min 13s	com Alejandro Sieveking			X		Governo da UP							infância		X	X	X	X	baixo			caja	marcha

Quilapayún - X Ver-um - 1968 - Jota Jota																						
Ficha	Título	Duração	Composição		Temática					Abrangência			Instrumentação				Estilo					
			Própria	Folc. AL	Outros	Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Desigualdade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial		Continental	Nacional	Violão	outras cordas	sopro teclados
LADO A																						
1	Por Vietnam	2min 16s	E. Carrasco com Jaime G Rogers				X	Guerra do Vietnã	Guerra Civil Espanhola						X			X	X			bombo
2	Que la torilla se vuelva	2min 13s			Chicho S. Ferlito	X	X	Morte de Che Guevara				X			X			X	X			
3	Canción fúnebre para el Che Guevara	2min 58s			Juan Capra	X	X			Che Guevara						X		X	X	charango	quena	bombo
4	Mamma mia dame cento lire	2min 17s		(Itália)	Tejada Gómez / Oscar Mahu			X					X		X			X	X			
5	La Samba del fuego	2min 52s			Pablo Neruda / Sergio Ortega				Corrida do Ouro	Joaquín Murie	X	X		X		X		X	X			bombo zanba
6	Cuecas de Joaquín Murie	1min 29s														X		X	X			bombo cueca
LADO B																						
7	Himno de las J. mundiales	2min 13s			Anónimo	X	X		Guerra Civil Espanhola							juventude		X				hino
8	El Tururururú	2min 20s		(Espanha)		X									X			X	X			
9	Que dirá el Sto. Padre	2min 39s			Violeta Parra				Repressão à greve em Iquique- 1907	Julián Grimau		X			X			X	X			bombo sirilla
10	Canto a la pampa	5min 38s			Fernando Pezoa / Tomás Galuno Ortiz					trabalhadores parapianos	X						X	X	X		quena	bombo guiro, conga, clave de rumba, maraca carbenho
11	La bola	3min 05s		Cuba	Carlos Puebla	X		Revolução Cubana		Fidel Castro							X	X	X			guita, pandeireta, bombo cueca
12	Los pueblos americanos	1min 36s			Violeta Parra											unidade AL		X	X			bombo cueca

Quilapayún - <i>Quilapayún 3</i> - 1969 - EMI Odeon																									
Folclore	Título	Duração	Composição			Temática					Abrangência			Instrumentação				Estilo							
			Própria	Folc. AL	Outros	Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Designalidade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental		Nacional	voz	violão	cordas	outras	teclas	percussão
LADO A																									
1	Dicen que mi patria es	2min 40s			Chicho S. Ferlosio				Guerra Civil Española		X	X			soldado indio; amorosa instrumental	X		X	X					palmas	
2	A mi palomita	2min 47s			Bolivia								X					X	X					huayno andino	
3	El árbol	1min 43s	E. Carrasco															X	X					bombo	
4	Duerme negro	2min 45s			Caribe						X	X			infância instrumental			X	X					canção de ninar	
5	Nancabuzú	2min 28s	P. Castillo						Guerrilha de Nancabuzú	Che Guevara					instrumental			X	X					bombo	huayno
6	Contrapunto entre el águila americana y el cóndor chileno	2min 14s			Chile		X											X	X					contrapunto	
LADO B																									
7	Elegía	2min 42s	E. Carrasco							Che Guevara					instrumental			X	X						
8	En que nos parecemos Yaraní y huayno de la Quebrada de Humahuaca	2min 33s			(Espanha)								X		amorosa			X	X						
9	El soldado	2min 07s			Argentina								X		instrumental soldado			X	X					bombo	yaraní, huayno
10	La fortuna	2min 35s			Argentina			Victor Jara							amorosa			X	X					bombo	
11		2min 27s			Argentina				Mameli									X	X					X	vidala
12	Manuel Ascencio Padilla	2min 11s						Sergio Ortega	Independência da Bolívia	Ascencio Padilla, Juana Azurduy								X	X						milonga

Quilapayún - Santa María de Iquique - 1970 - Jota Jota																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					
Folha	Título	Duração	Composição		Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Temática		Mundo do Trabalho	Designalidade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Abrangência		Instrumentação				Estilo																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
			Própria	Folc. AL					Outros	Heróis/ Martires						Mundial	Continental	Nacional	voz	violão	outras cordas		sopro	teclas	percussão																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																												
LADO A																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					
1	Pregon (I)	2min 13s						Repressão à greve em Iquique - 1907		X	X							X	X	baixo																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																	

Quilapayún - <i>Vivir como él</i> - 1971 - DICAP																							
Faixa	Título	Duração	Composição		Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Temática		Mundo do Designalidade			Abrangência		Instrumentação					Estilo		
			Própria	Folc. AL					Outros	Heróis/ Martíres	Trabalho social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental	Nacional	voz	violão	outras cordas		sopro	teclas
LADO A																							
1	Vivir como él (Nguyen Van Troi)	13min 51s																					canção popular
LADO B																							
1	Venceremos	2min 25s				X		Governo da UP															hino
2	Segunda declaração de La Habana	3min 42s							Revolução Cubana, Segunda Declaração de La Habana														
3	Soy del pueblo	3min 07s																					
4	Comienza la vida nueva	3min 38s				X		Governo da UP															son
5	Marcha de la producción	3min 05s				X		Governo da UP															hino
6	La batea	3min 08s e Tony Taño				X		Governo da UP															marcha
																							canga, cumbia

Quilapayún - La Fragua - 1973 - DICAP																										
Ficha	Título	Duración	Composición		Política nacional	Política internacional	Acontecimiento Contemporáneo	Episodio Histórico	Temática		Abrangência				Instrumentação				Estilo							
			Propria	Falc. AL					Outros	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Designalidade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Mundial	Continental	Nacional	voz		violão	outras cordas	sopro	teclas	percussão		
DISCO 1 - LADO A																										
1	Recitado 1	3min 25s							Rodriguez Galvarino, Lautaro, Recabarren	X									X	X					orquestra	relato
2	Canción 1: Sol humero	1min 39s																	X	X	X				orquestra	
3	Canción 2: Hondo desierto	3min 06s																	X	X	X				orquestra	
4	Recitado 2	2min 39s																	X	X	X				orquestra	relato
5	Canción 3: Norte grande, pobre norte	3min 09s							Luis Emilio Recabarren	X									X	X	X				orquestra	
6	Recitado 3: Romance de Marga	3min 41s							Levante de Marga- Marga (séc. XVI)	X									X	X	X				xilofone, orquestra	relato
DISCO 1 - LADO B																										
1	Recitado 4	0min 44s							Greve em Lofa - 1920	X									X	X					xilofone, orquestra	relato
2	Canción 4: Marcha de los mineros del carbón	2min 59s							Greve em Lofa - 1920	X									X	X					orquestra	
3	Recitado 5	0min 50s				X			"La maldita" Repressões a greves nos anos 1940 / Massacre da Plaza Bulnes (1946)										X	X					orquestra	relato
4	Canción 5: La represión	3min 51s				X			Ramona Parra	X									X	X					orquestra	
5	Recitado 6	1min 02							Luis Emilio Recabarren	X									X	X						relato
6	Canción 6: Los talleres	1min 18s							Luis Emilio Recabarren	X									X	X	X				flautim	
7	Canción 7: Niño araucano	6min 07s							Lautaro	X									X	X	X				xilofone, bombo, orquestra	
8	Recitado 7	1min 24s							Guerra de Arauco										X	X					xilofone, orquestra	relato
9	Canción 8: Lautaro y Valdivia	2min 09s							Guerra de Arauco										X	X					orquestra	
10	Recitado 8	0min 23s							Guerra de Arauco										X	X	X				orquestra	relato
DISCO 2 - LADO A																										
Pregon: La tierra su motivo																										
1		2min 49s				X			Luis Emilio Recabarren	X									X	X					bombo, orquestra	relato
2	Canción 9: El campo	2min 07s								X									X	X					bombo, orquestra	
3	Recitado 9	0min 35s								X									X	X					orquestra	relato
4	Canción 10: En la entrada del volcán	3min 30s								X									X	X					orquestra, flautim, piano, clave, guiro, conga, pandero	canterbio
5	Recitado 10	0min 19s							Luis Emilio Recabarren	X									X	X						relato
6	Canción 11: Los trabajos de mi patria	2min 48s				X			Luis Emilio Recabarren	X									X	X					orquestra	
7	Recitado 11	0min 23s				X				X									X	X					orquestra, tampano	relato
8	Canción 12: El pueblo del pueblo	2min 39s								X									X	X	X				orquestra	
DISCO 3 - LADO B																										
1	Las ollitas	3min 02s				X													X	X					batena, guiro, conga, palmas	
2	El enano malito	2min 31s				X			X										X	X					guiro, conga, conga, maraca, canterbio	non-guaracha
3	La tribuna	3min 53s	com Carlos Puebla			X													X	X					violão de 12 cordas, violão de 12	canterbio
4	Voz Populi	2min 33s				X													X	X					clave, conga, maraca, canterbio	
5	La merluza	3min 46s	com Carlos Puebla			X	X												X	X					guiro, conga, batena	canterbio
6	No se para la cuestión	3min 14s				X				X									X	X					guiro, conga, batena	canterbio

Intri-Iluminati - Si somos americanos - 1969 - Méndez/Impacto																															
Faixa	Título	Duração	Composição		Temática							Abrangência			Instrumentação				Estilo												
			Própria	Folk. AL	Outros	Política nacional	Política internacional	Acontecimento	Episódio	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Designalidade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental	Nacional		voz	violão	outras cordas	sopro	teclas	percussão						
LADO A																															
1	Si somos americanos	1min 43s											X							X	X							bombo	cachimbo		
2	Huajra	3min 06s																			X								bombo	canavaiho	
3	El canelazo	2min 41s																													jueño
4	Estoy de vuelta	2min 25s																													
5	Juanto Laguna rencontra un barilete	4min 05s																													
6	Una lágrima	3min 11s																													
LADO B																															
7	Sed de amor	3min 08s																													
8	Zamba de los humildes	3min 18s																													
9	Lunta Camba	1min 44s																													
10	La naranja	1min 59s																													
11	Voy a remontar los montes	3min 35s																													
12	L'arguente la mangá	2min 52s																													

Rolando Alarcón - A la Resistencia Española; Inti-Ilmami - A la Revolución Mexicana - 1969 - Hit Parade																								
Ficha	Título	Duración	Composición		Temática					Abrangência			Instrumentação				Estilo							
			Própria	Folc. AL	Otros	Política nacional	Política internacional	Acontecimiento Contemporáneo	Episódio Histórico	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Desigualdade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental	Nacional	voz	molão	outras cordas	sopro	teclas	percussão
LADO A																								
1	La palma Canción de Gimau	2min 22s											X						X					
2		2min 57s							X										X					
3	A la huelga	2min 20s							X				X						X					
4	Coplas del tiempo	2min 54s							X				X						X					
5	El gallo rojo	2min 51s							X										X					
6	Canción de soldados	2min 33s							X				X						X					bombo e pandereta
LADO B																								
1	Nuestro México, febrero 23	3min 32s		México			X												X					corrido
2	La Valentina	1min 50s		México															X					corrido
3	El Sieta Leguas Soldado revolucionario	3min 55s		México			X												X					corrido
4		3min		México															X					corrido
5	La cucaracha	2min 39s		México			X												X					corrido
6	La Adelita	2min 52s		México															X					corrido

Inti-Ililimani - Inti-Ililimani - 1970 - EMI Odeon																										
Folha	Título	Duração	Composição			Temática					Abrangência					Instrumentação					Estilo					
			Própria	Folc. AL	Outros	Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Designalidade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental	Nacional	voz	violão		cordas	sopro	teclas	percussão	
LADO A																										
1	Los arados	2min 17s			Marco Vinicio Bedoya						X	X			índio			X		X	charango, baixo	quena				sajirando carnavalido
2	Huajra	3min 57s			Atahualpa Yupanqui								X		instrumental			X		X	charango	quena		pandereta, bombo		carnavalido pujanío
3	Nuestro México, febrero veintitrés	3min 26s		México		X			Revolução Mexicana	Pancho Villa							X		X	X	guitarraón	harmónica				corrido
4	Dolencias	3min 01s			Victor M. Valencia										amorosa		X		X	X	baixo, chileno	quena				alazo
5	Quaqueñita	2min 16s		Argentina									X		instrumental, amorosa		X		X	X	guitarraón, vihuela, violino	zarponías				carnavalido pujanío
6	La petenera	3min 14s		México											amorosa		X		X	X						son huasteco / petenera
LADO B																										
7	Quebrada de Humahuaca	2min 05s		Argentina									X		instrumental			X		X	charango	quenas, zarponía			bombo, caja	carnavalido pujanío
8	Así como hoy matan negros	2min 16s			Pablo Neruda / Sergio Ortega	X			Corrida do Ouro	Joaquín Murietta		X					X		X	X	baixo	quenas				
9	La marposa	2min 04s			Gumercindo Liciño								X				X		X	X	charango	quena		pandereta, bombo		morenada
10	Flor de Sancayo	2min 43s		Peru									X				X		X	X	charango	quena				huayno
11	Fiesta puerña	2min 26s			Eduardo Falú Venezuela / Juan Berros / Juan Vicente Torrealba								X		instrumental		X		X	X	charango	quena			bombo	bailecito
12	Madrugada llanera	3min 07s									X				passagem		X		X	X	viñuela, guitarraón			maraca		joropo

Inti-Ilumani - Autores chilenos - 1971 - DICAP																										
Ficha	Título	Duração	Composição			Temática				Abrangência			Instrumentário						Estilo							
			Própria	Folc. AL	Outros	Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Desigualdade e social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental	Nacional		voz	violão	outras cordas	sopro	teclas	percussão	
LADO A																										
1	Run Run se fue p'al Norte	4min 27s			Violeta Parra										viagem / amorosa				X	X	X	tipile	quena			rin
2	La empujada del Sur	3min 26s			Violeta Parra / Patricio Manns									X	viagem				X	X	X	tipile	quena			bombo
3	Talata	3min 19s	Horacio Salinas												instrumental				X	X	X	tipile	quena			andino
4	Run del Angelito	3min 23s			Violeta Parra								X						X	X	X	tipile	quenas			rin
5	Ya parte el galgo terrible	3min 03s			Pablo Neruda / Sergio Ortega		X		Corrida do Ouro								X		X	X	X	charango				bombo
LADO B																										
1	Lo que más quiero	3min 22s			Violeta Parra / Isabel Parra										amorosa					X	X	cuatro venezolano, bajo				joropo
2	Volver a los 17	4min 00s			Violeta Parra										amorosa					X	X	tipile	quena			canción-srilla
3	Charagua	3min 00s			Victor Jara										instrumental					X	X	tipile	quena			andino
4	Corazon maldito	2min 53s			Violeta Parra		X								amorosa					X	X	tipile	quena			canción-srilla
5	El aparecido	3min 32s			Victor Jara					Che Guevara								X		X	X	tipile	quena			bombo

Inti-Ililimani - Canto para una semilla - 1972 - DICAP																									
Folha	Título	Duração	Composição		Temática					Abrangência			Instrumentação					Estilo							
			Própria	Folc. AL	Outros	Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Desigualdade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental		Nacional	Voz violão	outras cordas	sopro	teclas	percussão	
LADO A																									
1	Los parentes (Relato)	1min 02s																	X	X					relato
2	Los parentes (Canção)	4min 56s																	X	X	X	tple, baixo com arco, charango	queña		huero/clave
3	La infancia (Relato - coro - relato)	1min 22s																	X	X	X				relato
4	La infancia (Canção)	3min 38s																	X	X	X	tple, baixo com arco, charango	queñas		canção de mamar / m
5	El amor (Relato)	1min 22s															amorosa		X	X					relato
6	El amor (Canção)	5min 53s															amorosa		X	X	X	tple, baixo com arco	queñas		bombo
7	El compromiso (Relato)	1min 09s												X					X	X					relato
8	El compromiso (Canção)	3min 21s																	X	X		tple, baixo com arco, charango	queñas		marcha
LADO B																									
9	La denuncia (Relato)	0min 36s																	X	X					relato
10	La denuncia (Canção)	2min 40s																	X	X	X	charango, baixo	queñas		
11	La esperanza (Relato)	0min 40s																	X	X	X				relato
12	La esperanza (Canção)	4min 49s																	X	X	X	charango		bombo, guro	
13	La muerte (Relato)	1min 15s															subjetiva		X	X	X				relato
14	La muerte (Canção)	3min 33s																	X	X		tple, baixo com arco, charango			
15	Epílogo (Relato - coro - relato - coro)	1min 41s															subjetiva		X	X	X				relato e coro
16	Epílogo (Relato)	1min 17s																	X	X					relato
17	Epílogo (Canção final)	3min 26s															unidade AL		X	X	X	arco, charango	queñas	pandereta	huero / marcha

Inti-Ililmani - <i>Canto de pueblos andinos vol. 1 - 1973 - EMI Odeon</i>																												
Ficha	Título	Duração	Composição		Temática							Abrangência			Instrumentação					Estilo								
			Próprio	Folc. AL	Outros	Política nacional	Política internacional	Acontecimento Contemporâneo	Episódio Histórico	Heróis/ Mártires	Mundo do Trabalho	Designalidade social	Tradições culturais	Ofício do músico	Outra	Mundial	Continental	Nacional	voz		violão	outras cordas	sopro	teclas	percussão			
LADO A																												
1	Servidão	2min 14s																	X	X							bombo	bailecito
2	Mis llanitas	2min 43s																	X	X							bombo	huayno
3	Amores hallarás	2min 11s																			X							sanjuanito
4	A vos te hay de pesar	3min 53s																		X	X						bombo	vidala
5	Altras	2min 59s																			X						bombo	andino
6	Taña Salasca	2min 19s										X									X	X						albazo
LADO B																												
7	Ranis	2min 18s																			X						bombo, pandero	huayno
8	Terna de la Quebrada de Humahuaca	3min 00s																									bombo, caja	canavallo
9	Tinku	3min 03s																			X	X					bombo, pandero	tonada potosina
10	Longuita	1min 59s																			X	X					sanjuanito	
11	Papel de plata	2min 41s																			X	X						huayno
12	Subida	1min 50s																			X	X						bailecito