

Carla de Medeiros Silva

**MÚSICA POPULAR E DISPUTA DE HEGEMONIA**  
**A música chilena inspirada nas formas folclóricas**  
**e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970**

**Instituto de Ciências Humanas e Filosofia**

**Universidade Federal Fluminense**

**2008**

Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Centro de Estudos Gerais (CEG)  
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF)  
Programa de Pós-Graduação em História (PPGH)

**MÚSICA POPULAR E DISPUTA DE HEGEMONIA**  
**A música chilena inspirada nas formas folclóricas**  
**e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970**

**Carla de Medeiros Silva**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Norberto Osvaldo Ferreras

Niterói

2008

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**MÚSICA POPULAR E DISPUTA DE HEGEMONIA: A música chilena inspirada nas formas folclóricas e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970.**

Carla de Medeiros Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Norberto Osvaldo Ferreras

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Norberto Osvaldo Ferreras (orientador) – UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adriana Facina Gurgel do Amaral – UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tânia da Costa Garcia – UNESP/Franca

Niterói

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA**

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado consiste em uma análise do desenvolvimento da música popular chilena de inspiração folclórica desde os anos 1930, focalizando o surgimento do movimento musical da Nova Canção Chilena (NCCh) e seu desenvolvimento entre os anos de 1965 e 1970. Refletimos sobre como o resgate de elementos do folclore latino-americano, realizado pela NCCh, foi orientado pelo objetivo de fortalecer a identidade da classe trabalhadora chilena, procurando fazer da música um instrumento de vínculo entre este grupo social e um projeto político de transformação das estruturas e das relações sociais. Através de alguns temas específicos presentes neste movimento, buscamos compreender como as composições da NCCh relacionaram-se com a conjuntura específica na qual foram escritas, ressaltando ainda a relação entre a formação do movimento e construção de espaços alternativos de produção e difusão dos produtos culturais.

## ABSTRACT

The present study consists of an analysis of the development of the Chilean popular music with a folklore inspiration since the 1930's, focusing the uprising of the New Chilean Song Musical Movement (NCCh) and its development between the years of 1965 and 1970. We reflect on how the rescue of Latin American folklore elements, carried through for the NCCh, was guided by the objective of fortify the identity of the Chilean working class, trying to make the music an instrument of bond between this social group and a political project of transformation of structures and social relations. Through some specific themes presented in this movement, we attempt to understand how the compositions of the NCCh had become / are related with the specific conjuncture in which they had been written, standing out the relation between the formation of the movement and construction of alternative spaces of production and diffusion of the cultural products.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os amigos e amigas que estiveram ao meu lado, dando força e incentivando a realização deste trabalho. A todos e todas que souberam escutar-me com paciência nas inúmeras vezes em que considerei desistir deste projeto. Não cheguei até aqui sozinha, chegamos todos:

Aos meus familiares, Emilia, Linda, Mara, Luiz, Vó Nice, Vô Zeca e Pingo; obrigada pelo carinho.

Às amigas e companheiras Ana Kallás e Maya Valeriano, por compartilharem comigo a casa e as dificuldades deste mestrado. Obrigada pelo carinho e apoio constante.

À amiga Manuela Green, que me fez entrar em contato com este tema. Sem ela, esta idéia não se desenvolveria.

Ao Marcelo, colega de profissão em Xerém, pelas conversas na volta para casa que me incentivaram a não abandonar este projeto.

Ao amigo Felipe Demier, pelas conversas de incentivo e por estar sempre à disposição para qualquer ajuda.

Às pessoas queridas que conheci no Chile e que me acolheram de braços abertos em suas casas: Miguel, Dina e Paz. Em especial, a Dina e Paz pelo interesse por esta pesquisa, por amarem a música e pelo ombro amigo em um momento de tantas incertezas.

Aos meus alunos do colégio estadual Antônio Maria Teixeira Filho. Abandonei a escola no início deste ano, dada à impossibilidade de conciliar o trabalho no colégio, as escolas de Duque de Caxias e o mestrado. A escolha foi muito dolorosa. Eu não os esquecerei.

Ao meu orientador Norberto, por sua compreensão. A maneira como esta orientação foi conduzida, sem pressões e com grande liberdade, foi fundamental para que eu conseguisse concluir este trabalho.

À Adriana Facina, por sua contribuição indispensável à minha formação intelectual, ao longo de toda minha trajetória, desde os tempos da graduação.

À Ana Mauad, pelo interessante compartilhado por este tema e sua importante contribuição no momento de minha qualificação.

Ao Fluminense, meu clube de coração, pela bela campanha na Copa Libertadores da América 2008. Por me fazer feliz e me distrair em momentos de pressão. Não deu dessa vez, mas um dia chegaremos lá!

Por fim, ao meu grande amor e companheiro, Pedro Castanheira. Agradeço por ter estado comigo no momento decisivo para que eu avançasse neste projeto. Pelas férias de janeiro que passou ao meu lado, quando acordávamos e dormíamos pensando na Nova Canção Chilena. Sem o seu amor, eu não teria chegado aqui.

## EPÍGRAFE

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”

(Walter Benjamin: Tese VI. “Sobre o conceito de história”. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas* vol. I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994).

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

Vientos del pueblo me llaman,  
vientos del pueblo me llevan,  
me esparcen el corazón  
y me aventan la garganta.

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

(trecho da canção ‘Vientos del Pueblo’, de Victor Jara, 1973. Disponível em: <http://www.cancioneros.com>)

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo I – O contexto histórico do Chile: 1932-1970</b> .....	8
1.1 – Introdução .....	8
1.2 – Conservadores e Liberais: resistência e adaptação a uma nova ordem social ..	8
1.3 – As disputas políticas durante o governo de Jorge Alessandri (1932-1938): a esquerda como força emergente .....	10
1.4 – A Frente Popular (1938) .....	13
1.5 – A questão econômica no Chile dos anos 1930 .....	15
1.6 – O Êxodo Rural: nova configuração social, cultural e política .....	17
1.7 – A desagregação da Frente Popular .....	19
1.8 – O governo de González Videla .....	22
1.9 – Ibáñez e o populismo .....	27
1.10 – Reorganização do sistema político chileno: as eleições presidenciais de 1958 e 1964 .....	29
<b>Capítulo II – Música Popular chilena e resgate do Folclore: o surgimento do movimento da Nova Canção Chilena (NCCh) e sua inserção social</b> .....	37
2.1 – Sobre Cultura Popular .....	37
2.2 – Sobre Folclore .....	41
2.3 – Música Típica Chilena .....	45
2.4 – Estudos folclóricos: Margot Loyola e Violeta Parra .....	52
2.5 – O “Neofolclore” .....	56
2.6 – A visão tradicional do folclore: o grupo Cuncumén .....	62
2.7 – A Nova Canção Chilena (NCCh) .....	66
2.7.1 – Difusão da NCCh: as penas .....	69
2.7.2 – O primeiro Festival da Nova Canção Chilena (1969) .....	72
2.7.3 – A relação entre a NCCh e a atuação política .....	74
2.7.4 – A NCCh e a indústria fonográfica .....	81
2.7.5 – Influência latino-americana e projeto de unidade na NCCh .....	83

2.8 – Conclusão .....	88
<b>Capítulo III – Por uma Nova Cultura: a canção como texto e contexto histórico .....</b>	<b>92</b>
3.1 – A Nova Canção e a construção do nacional-popular .....	92
3.2 – Relações de trabalho no campo e reforma agrária .....	97
3.3 – O trabalhador mineiro .....	105
3.4 – Visão e releitura da história .....	114
3.5 – Reforma universitária, antiimperialismo e unidade latino-americana .....	117
3.6 – Silenciamentos: identidade indígena ou campesina? .....	125
<b>Conclusão .....</b>	<b>129</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>135</b>

## INTRODUÇÃO

No ano de 2005 a Rede Globo de Televisão lançou, no horário nobre de sua programação diária, uma novela intitulada *América*, de autoria da escritora Glória Pérez. Em linhas gerais, a novela narrava a saga da mocinha, interpretada pela atriz Débora Secco, que tentava a sorte na vida como imigrante ilegal na “terra das oportunidades”, os Estados Unidos da América.

Inicialmente, nós podemos identificar que a América à qual o título da novela se refere não é aquela habitada por nós. Não se trata aqui da América Central ou do Sul, senão dos Estados Unidos da América. Cabe ressaltar que a denominação de América aos Estados Unidos é utilizada pelos próprios norte-americanos, e não é comum no Brasil ou mesmo nos demais países latino-americanos. A autora da novela incorporou, de forma deliberada, um uso da palavra e de seu significado tal como o fazem os norte-americanos, encobrindo o fato de que, para o senso comum que vigora entre nós, América quer dizer algo distinto.

Dediquemos, então, uma atenção mais apurada ao tema musical que abria a novela. A entrada no ar de *América* era embalada pela canção “Soy loco por ti América”, de autoria de José Carlos Capinan, Gilberto Gil e Torquato Neto, composta no ano de 1966. A canção se tornou famosa na voz de Caetano Veloso, mas na versão da Rede Globo era cantada pela garota-propaganda e cantora baiana Ivete Sangalo.

Se atentarmos para a letra da canção e para o contexto no qual foi produzida, descobriremos que ela se refere à América Latina, aos povos que a compõem em sua diversidade, às suas lutas e àquilo que possuem em comum e que conforma uma identidade “latino-americana”. Escrita num contexto de intensificação e ascensão de movimentos sociais antiimperialistas, a letra faz uma menção implícita ao revolucionário Che Guevara – que no ano de 1967 foi assassinado por forças militares bolivianas patrocinadas pela CIA.

A canção na voz de Ivete Sangalo, por sua vez, se refere aos Estados Unidos e vem, portanto, com os versos plenamente esvaziados dos significados de rebeldia que outrora eram orientados contra o mais visível executor das políticas imperialistas na América Latina: os Estados Unidos. Mais do que esvaziada dos significados de rebeldia que trazia em sua primeira versão, a nova “Soy loco por ti América” aparece transfigurada, com um significado oposto àquele da década de 1960. No lugar de exaltar os povos latino-americanos e sua resistência ao imperialismo norte-americano, em tempos de pós-modernidade, a canção embala os sonhos de uma mocinha que cultua os Estados Unidos da América, terra onde os pobres teriam a possibilidade de ascensão social através do trabalho árduo.

*América* nos demonstra como os significados que são veiculados nos produtos culturais não são elementos estáticos, que não estão imóveis e intocados pelo movimento histórico. Ao contrário, os produtos culturais são objeto de disputa na sociedade de classes. Colocados em uma arena dinâmica, eles podem ser apropriados com o objetivo de compor e moldar visões de mundo distintas e, por vezes, opostas àquelas as quais estiveram vinculados um dia.

O exercício da dominação de classes requer a conjunção de operações de coerção e de construção de consentimento. Um dos elementos importantes deste processo de construção do consenso reside na apropriação, por parte de intelectuais orgânicos das classes dominantes, de produtos culturais, símbolos e imagens que se associam às classes dominadas. Esta apropriação, executada com os meios de produção e reprodução culturais que pertencem às classes dominantes, esvazia estes produtos de seus significados de rebeldia e contestação, dotando-lhes de novos significados que sejam adequados e passíveis de serem consumidos pela massa de consumidores no interior da ordem burguesa.

Por certo, a recepção que as classes dominadas fazem destes produtos transfigurados não é passível de ser totalmente prevista e manipulada pela indústria cultural. Há sempre uma margem de disputa dos significados que são veiculados por esta indústria, muito embora seja fundamental destacar que essa disputa ocorre de forma desigual, posto que a maioria dos meios de produção e reprodução cultural pertence às classes dominantes.

Diante da constatação de que as classes dominantes detêm a propriedade de grande parte dos meios de produção e reprodução da vida incluindo, obviamente, os meios de produção cultural, coloca-se para os oprimidos uma tarefa central em seu processo de lutas e de construção de contra-hegemonia. Esta tarefa reside na necessidade de construção de meios alternativos de produção e difusão cultural.

Após a menção a uma novela atual, cabe a seguinte pergunta: Como a análise feita acima pode relacionar-se com o tema deste trabalho? A menção à novela *América* foi feita por entendermos que existem pontos de contato entre este episódio recente e o objeto de estudo do presente trabalho, o movimento musical da Nova Canção Chilena que se desenvolveu no Chile, nos anos 1960.

Um dos objetivos centrais desta pesquisa consiste em analisar como o movimento da Nova Canção Chilena buscou realizar a referida tarefa, de construção de meios alternativos de produção e difusão cultural, disputando significados presentes no conjunto da cultura popular e procurando associá-los a uma visão de mundo crítica à sociedade capitalista e ao imperialismo. A Nova Canção Chilena (NCCh) se desenvolveu na década de 1960, no Chile,

reunindo artistas que se debruçaram sobre as produções musicais do folclore chileno. Em seu anseio de compor uma música popular que retratasse artisticamente a realidade do povo chileno, a NCCh fez do arcabouço folclórico uma grande fonte de criação, fosse através da releitura de canções folclóricas recolhidas em pesquisas de campo, fosse em composições próprias que tomaram como matéria-prima ritmos, temáticas e instrumentos do folclore.

A hipótese desta pesquisa baseia-se na idéia de que o movimento da Nova Canção pretendeu compor uma música e uma musicalidade que estivessem afinadas com os anseios da classe trabalhadora chilena, e que fossem importante elemento da conscientização desta classe na (re)afirmação de sua identidade com um projeto político de esquerda. Assim, uma das características mais marcantes da NCCh foram as composições com teor de crítica ou denúncia social da situação precária em que vivia a classe trabalhadora. Pretendemos analisar como o resgate de elementos do folclore latino-americano, realizado pela NCCh, foi orientado pelo objetivo de fortalecer a identidade da classe trabalhadora chilena, procurando fazer da música um instrumento de vínculo entre este grupo social e um projeto político de transformação das estruturas e das relações sociais capitalistas.

Analisaremos as origens sociais dos principais agentes do movimento, quais grupos sociais formaram o seu público consumidor e como a formação do movimento se deveu à construção de espaços alternativos de produção e difusão dos produtos culturais.

No primeiro capítulo, procuraremos traçar um quadro geral do contexto histórico chileno desde os anos 1930 até a década de 1960. O objetivo desta contextualização é proporcionar ao leitor uma compreensão geral do processo histórico chileno, buscando enfatizar como se deram as transformações do país no processo de modernização capitalista. Iniciaremos nossa exposição pelo ano de 1932, quando o governo liberal de Jorge Alessandri tem de lidar com as pressões sociais resultantes da emergência de novos atores políticos na disputa pelo poder institucional na sociedade chilena e nos deteremos, prioritariamente, nos anos 1960, por ser o período de nascimento e maturação do movimento da NCCh.

No capítulo dois, pretendemos realizar uma análise dos gêneros musicais de inspiração folclórica que foram produzidos no Chile, desde finais da década de 1920 até a década de 1960. Pretendemos verificar qual era o sentido daquelas expressões culturais, quem eram seus produtores e consumidores e, sobretudo, qual era a visão de mundo sobre o campo chileno que elas projetavam.

Ao longo destas quatro décadas percorridas pelas produções musicais de inspiração no folclore, desde o surgimento da Música Típica Chilena até a formação da Nova Canção, o conceito de folclore ensejou diversas disputas em torno de seu significado. Estas disputas

sobre o sentido do folclore não se restringiram aos debates internos do campo artístico e musical, mas, de certa forma, extrapolaram os seus limites, expressando também posicionamentos políticos. A concepção acerca do folclore forjada pelo movimento da Nova Canção esteve associada a uma perspectiva de transformação social em direção à construção do socialismo no Chile.

Portanto, buscaremos analisar como o debate em torno do folclore e da cultura popular foi palco de disputas entre distintas visões de mundo, e um dos terrenos no qual foram travadas cenas da luta de classes na sociedade chilena. Realizaremos, também neste capítulo, um breve debate teórico-conceitual acerca dos conceitos de folclore e cultura popular, de maneira a apresentar nossa posição teórica.

Deteremos nossa análise no processo de formação do movimento da Nova Canção e em sua relação com o trabalho de folcloristas e com o vasto conjunto material do folclore. Analisaremos seu período de formação, considerando como marcos os anos de 1964 e 1965. Defenderemos a idéia de que o movimento da Nova Canção foi produto das classes médias chilenas que, porém, expressou desde seu princípio a iniciativa de estabelecer um vínculo com a classe trabalhadora. Como movimento cultural engajado em uma transformação profunda e radical das estruturas sociais chilenas, a Nova Canção reconhecia a necessidade de deitar raízes no solo das classes trabalhadoras – ampliando seu público para além dos setores médios.

Outra questão de fundamental importância na formação do movimento foi o fato de que, muito embora tenha se inspirado nas produções do folclore com o objetivo de produzir uma arte em contraposição à massificação e homogeneização dos produtos culturais em seu processo de mercantilização, a Nova Canção Chilena não foi um movimento restrito às fronteiras do folclore nacional. A proposta de estabelecer vínculos com movimentos culturais semelhantes, que ocorriam em diversos países latino-americanos, foi uma marcante característica da Nova Canção Chilena. O reconhecimento de que os países latino-americanos têm um desenvolvimento histórico que se assemelha em vários aspectos – notadamente a subordinação aos interesses capitalistas dos Estados Unidos – esteve presente no movimento da Nova Canção. A música poderia contribuir para estreitar os laços e aprofundar a unidade política entre a esquerda latino-americana, estabelecendo a opressão exercida pelos Estados Unidos como o elemento comum a ser combatido.

Optamos por fazer um recorte cronológico que abarca o estudo da Nova Canção Chilena até o ano de 1970, por entender que, após a eleição que levou ao poder a Unidade Popular, o movimento adentrou uma nova fase, com distintas questões e polêmicas.

Participante ativo da campanha eleitoral da Unidade Popular (UP) em 1970, o movimento da Nova Canção adquiriu novas feições após a chegada da coalizão de esquerda ao poder. Se até então não havia espaço nos meios oficiais de comunicação para as produções artísticas do movimento, após a eleição da UP este cenário se modificou. Colocaram-se, a partir de então, contradições acerca de como atuar e produzir no interior do governo. O debate sobre a propaganda e colaboração do movimento com as medidas do governo e a compatibilidade com possíveis críticas aos rumos que ele tomava foi uma questão central colocada para artistas e público. Entendemos que o movimento adentrou um outro período, o qual não abordaremos nesta dissertação, posto que, nosso objetivo consiste na análise da formação e do desenvolvimento da Nova Canção enquanto movimento cultural que se construiu em luta contra os valores e produtos culturais hegemônicos no campo artístico e musical, na segunda metade da década de 1960.

No capítulo três, procederemos a uma análise das letras das canções produzidas por integrantes da Nova Canção Chilena. Buscaremos imbricar a análise das composições com a análise do contexto de grande agitação social no qual elas foram produzidas. Em nossa concepção, a arte e a produção artística em geral não representam simplesmente um reflexo das estruturas sociais na qual se inserem. De forma mais complexa, entendemos que a produção artística é parte da realidade, como um de seus elementos estruturantes. Se por um lado podemos verificar na produção artística tendências e elementos que se referem ao modo de vida e às estruturas sociais e nos oferecem a possibilidade de compreendê-los, por outro lado, enquanto produto da realidade, as produções artísticas são também elementos que compõem e incidem sobre o modo de vida, em maior ou menor grau.

Neste sentido, buscaremos compreender como as produções musicais da Nova Canção se inter-relacionaram com o contexto social no qual foram produzidas, e do qual foram produtos. Levantamos a idéia de que o movimento buscou construir e projetar uma imagem do povo chileno, assumindo um papel de porta-voz dos anseios e demandas das classes populares chilenas, procurando ser um veículo de expressão da classe trabalhadora, entendida então como a principal protagonista da transformação social.

Por conta desta aspiração, o movimento forjou uma imagem do trabalhador chileno, recorrendo a e articulando diversas identidades. Buscaremos compreender como se deu a articulação destas distintas identidades que o movimento buscou amalgamar e apresentar como sendo “um lado da luta de classes”. Inicialmente, procuraremos demonstrar como a inspiração nas produções folclóricas buscou resgatar os significados nelas presentes que se

situassem em um terreno alternativo, ou mesmo, de oposição, às visões de mundo que se adequavam à perpetuação da hegemonia na sociedade capitalista.

Em seguida, analisaremos a questão agrária e como se processava a luta por reforma agrária no Chile, trazendo à luz importantes canções que versaram sobre o assunto. Em diversas composições, os músicos buscaram retratar as condições de trabalho no campo chileno, e com isso disputaram a consciência de seu público ouvinte (em especial oriundo das classes médias) no sentido de sensibilizá-lo em prol da necessidade de uma reforma agrária no país como um importante elemento no processo de superação de vários problemas sociais vivenciados tanto no campo quanto na cidade.

Abordaremos também as composições acerca do operário chileno. Procuraremos analisar como o movimento da NCCh se apropriou de diversos elementos da história do movimento operário, na busca de conformar uma imagem símbolo do “obrero” chileno. Ressaltaremos a importância, no interior do campo artístico e musical, da composição “Cantata de Santa María de Iquique” (1970), que realizou uma releitura da chacina de trabalhadores em greve, ocorrida na cidade de Iquique, em 1907. Este evento é considerado um capítulo marcante da memória do movimento operário chileno, tendo sido relido em diversas ocasiões.

Em correlação com a releitura do massacre dos mineiros do carvão de 1907, nós procederemos a uma análise sobre a visão de história que foi projetada pelo movimento em suas composições. Outro eixo de análise consistiu na abordagem de canções que forjaram a imagem do latino-americano em unidade com a questão do antiimperialismo. Procuraremos analisar as canções que versaram sobre o homem latino-americano, pregando sua unidade política e musical. Neste eixo, trabalharemos com composições de artistas chilenos e latino-americanos, procurando analisar qual foi o sentido que orientou a seleção de canções do cancionero latino-americano. A seleção de temas teve como objetivo facilitar a visualização daqueles que consideramos os eixos centrais que embasaram a projeção de uma imagem do trabalhador popular.

A bibliografia sobre o tema é composta, em grande parte, por memórias escritas por ex-participantes ativos do movimento da Nova Canção. Os trabalhos historiográficos sobre o tema são escassos e, em sua maioria, abordam o movimento durante os anos de governo da Unidade Popular. Por fim, cabe ressaltar que optamos por analisar preferencialmente as canções gravadas pelo artista Victor Jara, e pelos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, pois foram artistas que alcançaram maior reconhecimento internacional; fato que tornou suas obras mais acessíveis a nós do Brasil. Objetivamos contribuir, em alguma medida, para a reflexão

acerca de um movimento cultural que, muito embora tenha obtido intensa repercussão internacional, permanece ainda pouco conhecido no Brasil. O objetivo de pensar a América Latina enquanto espaço social, econômico e cultural que possui características em comum e, diante de sua especificidade, refletir acerca de como estas semelhanças podem impulsionar as classes dominadas latino-americanas a pensarem estratégias comuns em seu processo de lutas, esteve presente no movimento da Nova Canção Chilena. Esperamos que, futuramente, este trabalho possa contribuir também neste mesmo intuito.

## Capítulo I – O CONTEXTO HISTÓRICO DO CHILE: 1932-1970

### 1.1 - Introdução

O objetivo do presente capítulo consiste em apresentar um quadro geral do contexto histórico e social que se desenvolveu no Chile ao longo das décadas de 1930 a 1970, ressaltando as transformações políticas e econômicas que concernem ao período em questão. As décadas de 1920 e 1930 marcaram, conforme aponta Alberto Aggio<sup>1</sup>, o processo de superação da forma de dominação oligárquica em diversos países do continente latino-americano, incluso o Chile.

No decorrer do século XIX, a disputa política formal chilena esteve polarizada entre dois partidos políticos: o Partido Conservador e o Partido Liberal. Uma das principais diferenças programáticas entre eles dizia respeito à relação entre Igreja Católica e Estado e aos respectivos papéis sociais que deveriam ser encarnados por estas instituições: O Partido Conservador defendia a manutenção de um Estado vinculado à Igreja Católica enquanto para os liberais o Estado deveria ser laico. Os conservadores também resistiam aos projetos liberais de extensão dos campos de atuação do Estado e de ampliação da sua intervenção na sociedade chilena.

Ambos os partidos, representantes de frações das classes dominantes chilenas e opositores políticos ao longo do século XIX e em inícios do XX, tiveram de lidar com intensas transformações sociais que alteraram suas posições na arena política a partir de 1930.

### 1.2 – Conservadores e Liberais: resistência e adaptação a uma nova ordem social

A década de 1930 assistiu a uma reconfiguração dos atores e do cenário político no Chile. Este decênio assiste à emergência de novos atores sociais com crescente peso político, notadamente as classes médias e as classes trabalhadoras. Novas correntes políticas surgiram e, no intento de oferecer uma resposta a esses novos atores políticos, liberais e conservadores encontravam-se imersos em processos de reformulação de seu pensamento. Esta nova configuração expressou-se nas eleições presidenciais de 1932, na qual cinco candidatos concorreram ao pleito, e não apenas os dois candidatos dos tradicionais partidos chilenos.

---

<sup>1</sup> AGGIO, Alberto. **Democracia e socialismo: a experiência chilena**. São Paulo: Annablume, 2002.

Liberais e conservadores tiveram que se defender das críticas dos novos partidos e agentes políticos, que questionavam a legitimidade histórica do controle que os grupos oligárquicos detinham sobre o conjunto das riquezas nacionais. Ambos os partidos procuraram oferecer idéias-chave para a compreensão do período de transformações sociais e econômicas que o Chile atravessava. O Partido Conservador culpou o “liberalismo desenfreado” pelos efeitos da crise econômica mundial de 1929 e, como representante político da Igreja Católica, apontou que o afastamento entre sociedade e Igreja resultava em uma profunda crise moral e de ordem. Os conservadores defendiam a manutenção da ordem através da repressão organizada do Estado, que deveria intervir para salvaguardar os direitos legítimos do trabalho “hasta donde sea económicamente posible...”<sup>2</sup>. Os conservadores defendiam que a solução para conter as insatisfações sociais da classe trabalhadora não passava pela repartição de riquezas, mas antes pelo encontro de um meio termo entre “socialismo y el individualismo integral” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 116). Posteriormente, outro grupo político que defenderia em seu discurso a construção de uma alternativa política situada entre o capitalismo e o socialismo foi a Democracia Cristã, como veremos mais adiante.

Os liberais, por sua vez, buscaram recuperar e reconstruir as instituições identificadas com o seu partido. Colocavam-se claramente contra a intervenção estatal na economia, definindo a função do Estado como a de fomentar e incentivar as necessidades individuais visto que: “solo el individuo esta capacitado para establecer el progreso moral, político y económico, pues al aplicarse a perseguir su interés y fin propios, mediante la suma de estos dinamismos aislados, sirve conseqüencialmente el fin de la colectividad.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 116).

De acordo com os autores do livro “Historia del siglo XX chileno”, as eleições presidenciais de 1932, vencidas pelo candidato liberal – Arturo Alessandri – evidenciaram de forma bem definida a polarização do campo político entre esquerda e direita.

Com o objetivo de conter a ascensão de novos grupos sociais ao poder político, ambos os partidos propuseram que certos cidadãos tivessem o direito de votar mais de uma vez, numa mesma eleição. Os critérios para definir quem votaria mais de uma vez residiam nos níveis de educação e propriedade dos cidadãos, bem como em sua composição familiar para os conservadores. A proposta do voto plural visava anular o efeito do sufrágio universal masculino, aprovado no Chile. Sobre a questão da igualdade de direitos políticos, atingida

---

<sup>2</sup> CORREA, Sofia; FIGUEIROA, Consuelo; JOCELYN-HOLT, Alfredo; ROLLE, Claudio; VICUÑA, Manuel. **Historia del Siglo XX Chileno**. Editorial Sudamericana: Santiago, Chile. 2001. p. 116

pela proposta do voto plural, conservadores e liberais defendiam que não deveria haver igualdade de direitos, mas sim de possibilidades e oportunidades.

No ano de 1933, os liberais já defendiam abertamente a unidade política com os conservadores, que aderiram à idéia de uma aliança estratégica com os liberais. Enquanto liberais e conservadores situavam-se como representantes dos setores sociais da elite chilena, detentores de grandes propriedades de terra e capital, o Partido Radical crescia e se identificava com os setores médios urbanos, bem como com proprietários de terras da região sul do país.

Os radicais surgiram como partido político no ano de 1861, a partir de um grupo que se retirara do Partido Liberal reivindicando a aceleração da secularização do ensino, a ampliação dos direitos políticos, o sufrágio universal, a liberdade de imprensa e religiosa, o direito à livre associação e igualdade perante a lei. A base social dos radicais residia nas classes médias chilenas que cresciam em importância econômica. Entretanto, foi apenas nas décadas de 1920 e, especialmente 1930, que o peso político desta força social se fez presente de forma determinante na política chilena.

A configuração geral da arena política completava-se com democratas, socialistas e comunistas. Conforme apontam os autores de “Historia del siglo XX chileno”:

“En resumidas cuentas, la década de 1930 comenzó con el conflicto político estructurado en dos campos contrapuestos – izquierda y derecha – bien definidos. En cada uno coexistía una pluralidad de fuerzas diferenciadas entre sí, aunque aglutinadas en torno a proyectos compartidos y en función de su confrontación respecto al otro sector.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 117)

### **1.3 – As disputas políticas durante o governo de Jorge Alessandri (1932-1938): a esquerda como força emergente.**

Jorge Alessandri, candidato do Partido Liberal, venceu as eleições em 1932 e governou até 1938. Alessandri inaugurou seu governo contando com a participação de conservadores, democratas e radicais. Alegando em seu discurso a pretensão de formar um governo nacional com o objetivo de garantir a ordem e a disciplina, Alessandri teve que se confrontar, por um lado, com a recente trajetória golpista das Forças Armadas<sup>3</sup> e, por outro, com a crescente capacidade de mobilização do Partido Comunista.

---

<sup>3</sup> Em 1932, jovens militares chegaram a tomar o poder por 12 dias, em um governo intitulado “República socialista”. Como analisaremos adiante, a democracia chilena não era tão consolidada quanto afirmam alguns autores.

O Partido Comunista Chileno (PCCh) desde sua fundação, em 1922, buscou seguir as diretrizes políticas apontadas pela Terceira Internacional, cuja hegemonia cabia ao Partido Comunista Soviético (PCUS). A origem do PCCh remonta ao ano de 1909, quando foi fundada a Federación Obrera de Chile (FOCH). Em 1912, sob a direção do líder operário Luís Emilio Recabarrén<sup>4</sup>, foi criado Partido Obrero Socialista (POS). Em 1921, tanto a FOCH quanto o POS se filiaram a Terceira Internacional e, em 1922, o partido se transformou formalmente na seção chilena da Internacional.

Os partidos que desejassem se filiar à Internacional deveriam “afastar os reformistas e centristas de todas as posições de responsabilidade no movimento operário”. De acordo com o dicionário do pensamento marxista: “...o Comintern exigia ‘disciplina férrea’ e maior grau possível de centralização, nacionalmente pela direção dos partidos e internacionalmente pelo executivo do Comintern cujas decisões tinham força de lei entre os congressos”.<sup>5</sup>

A base social do PCCh era composta, fundamentalmente, por trabalhadores mineiros, portuários e urbanos. Cabe ressaltar que a Terceira Internacional tinha uma postura crítica ao fato de que a composição majoritária dos PC’s na América Latina fosse de intelectuais, estudantes e indivíduos oriundos das classes médias urbanas. No entanto, devido à formação social chilena ser fortemente marcada pela presença do operariado, já desde inícios do século XX, a composição majoritária do partido estava de acordo com o que defendia a Terceira Internacional.

É de fundamental importância para o desenvolvimento desta pesquisa a compreensão de como se constituía a base social dos comunistas, na medida em que boa parte dos principais artistas que protagonizaram o movimento da Nova Canção Chilena na década de 1960 era filiada a este partido. Neste sentido, conforme analisaremos no capítulo III, nas canções carregadas de simbologia do movimento operário chileno, o “obreirismo” foi uma característica marcante de algumas composições do movimento.

A discordância com a linha política de subordinação a Terceira Internacional determinou, em grande medida, a formação do Partido Socialista Chileno (PS). Fundado no ano de 1933, por conta dos debates abertos como consequência da República Socialista de 1932, o PS aglutinou militantes de esquerda que se opunham a seguir as diretrizes políticas

---

<sup>4</sup> “Recabarrén havia participado também da fundação do PC da Argentina e, junto com o peruano José Carlos Mariátegui e com o cubano Julio Antonio Mella, são considerados os principais expoentes da primeira geração dos marxistas latino-americanos que, além de teóricos, foram os fundadores dos PCs de seus respectivos países.” *In: SADER, Emir. Chile (1818-1990): da independência a redemocratização*. Brasiliense: São Paulo, 1991. p. 27.

<sup>5</sup> BOTTOMORE, Tom *et al.* **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 198.

propostas pelo Comintern. De acordo com os “socialistas”, seguir as diretrizes de Moscou em todos os assuntos representava um sinal de subserviência. O PS surgiu da fusão de diversos grupos socialistas de composição ideológica heterogênea, reunindo marxistas, trotskistas, anarco-sindicalistas, reformistas e até anticomunistas. A mesma diversidade pode ser percebida na sua base social composta por trabalhadores industriais, intelectuais progressistas, e parte da classe média. Cabe ressaltar que, em decorrência da dependência da exportação do cobre, a economia chilena sofreu duros reveses em consequência da crise de 1929. Assim, é fundamental considerarmos este momento de crise como uma das determinantes que movimentaram o espaço da política, propiciando a formação de novos agrupamentos políticos.

Apesar de ainda controlar o parlamento, a direita chilena adotou uma postura política defensiva, não conseguindo dialogar com as novas forças políticas. O governo de Arturo Alessandri teve caráter repressivo e regressivo, atuando no sentido de tentar restaurar a antiga ordem política oligárquica. Alessandri concentrou poder nas mãos do executivo, recorreu a milícias republicanas – força armada paralela ao exército – para reprimir a esquerda, através da criminalização de greves e manifestações e de censura.

No campo econômico, em 1933 o capitalismo mundial deu mostras de recuperação, fato este que repercutiu no Chile com o aumento da demanda de cobre, salitre e produtos agrícolas de exportação.<sup>6</sup> Os setores de mineração, construção e indústria manufatureira foram os responsáveis pela recuperação da economia capitalista chilena, tendo o Estado executado papel protagonista neste processo.

Ao longo do governo Alessandri, o Partido Radical foi, cada vez mais, adotando uma postura crítica ao governo. Temendo que seu eleitorado o identificasse com as políticas repressivas de Alessandri e migrasse para a órbita de influência do Partido Socialista, o PR rompeu com a coligação presidencial no ano de 1937. Os radicais divergiam, fundamentalmente, das políticas repressivas adotadas pelo governo, do apoio dado às milícias republicanas, e do papel que o Estado deveria cumprir na esfera econômica. Divergia, ainda, dos conservadores no que concerne à defesa da laicização do Estado.

---

<sup>6</sup> Segundo Emir Sader, o traço mais marcante da economia chilena foi o desenvolvimento, a partir das últimas décadas do século XIX, da exportação de minérios. Dentre os anos de 1891-1924 a mineração do salitre, controlada por capital inglês, era a principal atividade econômica chilena, chegando a ser responsável por 80% das exportações. Já entre os anos de 1920 e 1960, a exploração do cobre se tornou a atividade econômica mais importante do país, responsável por 50% das exportações chilenas. As duas maiores empresas que controlavam a exploração do cobre eram as norte-americanas ‘Anaconda Cooper Mining Co.’ e ‘Kennecott Cooper Co.’. À passagem do salitre para cobre correspondeu à passagem da hegemonia do capital britânico para o capital norte-americano.

#### 1.4 – A Frente Popular (1938)

As condições para a formação da Frente Popular, que venceu as eleições presidenciais do Chile em 1938, vinham sendo gestadas ao longo do governo Alessandri. Mesmo antes de romper com o governo da direita, a Junta Central do PR aprovava, em 1936, a idéia de formar uma frente eleitoral com os comunistas.

Para a formação da Frente Popular, foi fundamental a reorientação estratégica do Partido Comunista. Conforme apontam os autores de “Historia del siglo XX...”:

“...la oposición comenzaba a aglutinarse, buscando para ello fórmulas de coordinación. En este sentido, resultó clave la posición que adoptó el Partido Comunista, fuertemente condicionado por la política europea. En efecto, ante el peligro del avance del nazismo en Europa, la Unión Soviética – y tras ella los partidos comunistas del mundo – adoptó, en 1934, un drástico cambio de estrategia política, consistente en promover el entendimiento con las fuerzas antifascistas en cada país.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 123,124)

Bottomore evidencia este movimento estratégico de formação de Frentes Populares já em março de 1933:

“...após o estabelecimento da ditadura nazista, a direção do Comintern recomendou publicamente, aos partidos filiados, a aproximação com os comitês centrais dos partidos social-democratas com propostas para uma ação conjunta contra o fascismo”.(BOTTOMORE, 1988:198)

De acordo com Horacio Crespo<sup>7</sup>, a partir de 1935, o PCCh consolidou a idéia de que a revolução comunista deveria ocorrer em etapas. Assim sendo, a estratégia traçada para chegar ao comunismo consistia na organização de frentes amplas, que abrigassem setores populares e progressistas da burguesia nacional, com o objetivo de realizar uma revolução nacional, democrática e antiimperialista. A esta primeira etapa revolucionária caberia desenvolver as forças produtivas, modernizar o país, em busca de superar o atraso econômico.

O Partido Socialista, até então combatido pelos comunistas, também aderiu à formação da Frente Popular. Esta aproximação entre comunistas e socialistas possibilitou a unidade do movimento sindical chileno, cujos vínculos e relações políticas com os respectivos partidos eram bastante fortes. A unidade alcançou sua culminância com a criação, em 1936, da Confederación de Trabajadores de Chile (CTCh).

<sup>7</sup> CRESPO, Horacio. “La ‘vía chilena al socialismo’ en el contexto de la izquierda latinoamericana.” *In*: ZAPATA, Francisco (org.). **Frágiles suturas: Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende**. México, D.F.: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006.

A Frente Popular foi formada em 1937 com a adesão do Partido Comunista, do Partido Socialista e do Partido Radical. A disputa política acerca de qual nome seria indicado pela Frente para concorrer às eleições presidenciais foi acirrada. Os socialistas pronunciaram a intenção de lançar um nome de suas fileiras: Marmaduke Grove, a principal liderança da breve República Socialista. Este fato gerou descontentamento no seio do Partido Radical e serviu de mote para que os setores anti-frentistas do partido estimulassem a saída deste da coalizão.

Entretanto, em fins de 1937, os comunistas defenderam que o candidato deveria ser um político do Partido Radical, fazendo com que os socialistas deixassem de lado suas aspirações à presidência, porém, sem abdicar de sua participação na Frente, e consolidando a aliança com o PR. O nome de Pedro Aguirre Cerda foi aprovado em 1938. De acordo com os autores de “Historia del siglo XX...”: “Un programa orientado a la industrialización y a la protección estatal de los trabajadores, tanto como el común rechazo al gobierno de Alessandri y a sus posibles herederos, unía al inédito conglomerado.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 125).

Completavam o quadro político eleitoral as candidaturas de Gustavo Ross (ex-ministro da Fazenda do governo de Arturo Alessandri) como o candidato da direita e Carlos Ibáñez, candidato que se apresentava como de esquerda, sustentado por uma aliança política heterogênea que abrigou desde socialistas até nazistas.<sup>8</sup>

Assim como ocorreu na França e na Espanha, a estratégia eleitoral de formação de Frentes Populares foi bem sucedida no Chile. Aguirre Cerda venceu o pleito, com uma votação que contabilizou 50,35% dos votos em contraposição à Gustavo Ross, candidato da direita, com 49,40%. Carlos Ibáñez retirou sua candidatura, o que ocasionou um pequeno crescimento na votação da Frente Popular, determinante para o resultado final.

Com a derrota da coalizão de direita, os conservadores voltaram suas atenções para sua jovem militância com o objetivo de enquadrá-la na linha política do partido, uma vez que ela se recusara a participar da campanha de Ross. Os jovens militantes do Partido Conservador estavam organizados na Falange Nacional, criada em 1937. Conforme assinalam os autores de “Historia del siglo XX...”:

“Esta juventud conservadora provenía de los círculos de estudios organizados por sacerdotes jesuitas entre los universitarios católicos en los años veinte. Luego de asociarse en la Acción Católica, un grupo significativo de aquellos jóvenes se

---

<sup>8</sup> O Movimento Nacional Socialista era a organização dos fascistas chilenos. À época das eleições de 1938, compartilhavam com os partidos da esquerda o rechaço ao governo de Alessandri.

incorporo, después de la caída de Ibañez, al Partido Conservador. Mantuvieron si su autonomía al interior del partido, reflejada en el nombre que distinguía: Falange Nacional. Tenían un sentido salvífico de la política, rechazaban el liberalismo tanto como el socialismo, se oponían al capitalismo, y buscaron en el corporativismo impulsado por el Vaticano a través de la encíclica *Quadragesimo Anno*, la posibilidad de una alternativa católica a los desafíos socioeconómicos del mundo de entreguerras.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 127).

É importante destacar a formação da Falange Nacional, pois ela foi a organização política que originou, anos mais tarde, a formação da Democracia-Cristã, partido político que governou o Chile entre 1964-1970, período no qual surgiu e se desenvolveu o movimento da Nova Canção Chilena.

### 1.5 – A questão econômica no Chile dos anos 1930

Como resposta à crise econômica de 1929, o Chile, bem como o conjunto do mundo capitalista, procurou reduzir sua dependência dos mercados externos. Para tal, fixou tarifas aduaneiras protecionistas, estabeleceu cotas e licenças para a importação, elaborando listas de importações permitidas e proibidas. De acordo com os autores de “*Historia del siglo XX...*”:

“...el colapso del comercio internacional derivado de la crisis mundial impuso un cambio radical del modelo económico imperante en el país. El ‘desarrollo hacia afuera’ basado en la exportación de recursos naturales en el contexto de políticas de libre mercado, sucumbió al cerrarse los mercados, siendo entonces reemplazado por el denominado ‘desarrollo hacia adentro’. El instrumento fundamental del nuevo paradigma, en la consideración de las elites de la época, fue la industrialización basada en la sustitución de importaciones. Para alcanzarla fue necesario recurrir a la intervención estatal de las principales variables de la economía y a la transformación del sector público en un agente productivo.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 140).

O processo de industrialização vivenciado pelo Chile ao longo da década de 1930 deveu-se mais em decorrência de uma resposta à crise mundial do capitalismo, do que um intento interno, projetado a partir do Estado. A partir dos anos 1930 a industrialização passou a ser considerada como o eixo central do desenvolvimento chileno, a atividade fundamental a qual caberia promover a recuperação e dinamização da economia. Este projeto seria elaborado e executado com forte intervenção estatal.

Durante o governo de Aguirre Cerda, em abril de 1939, deu-se a formação da CORFO. A propósito da CORFO, os autores de “*Historia del siglo XX...*” apontam que foi:

“...tal vez el último en merecer el calificativo de proyecto nacional, en atención a la confluencia de actores sociales y políticos tan diversos – en la práctica todos los sectores organizados – en pos de una idea común de país. Dicho proyecto se sustentó en la acción del Estado en programas de fomento en pos de la industrialización y el nacionalismo económico.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 142).

Os objetivos da corporação eram a promoção do desenvolvimento racional e harmônico em todos os níveis da economia, por todo o Chile, calcado no processo de substituição de importações. O setor da classe dominante dos proprietários de terras apoiou o projeto de industrialização. A elite rural viu no desenvolvimento da indústria uma possibilidade de redução nos gastos com importações e, conseqüentemente, uma migração deste capital para o setor agrícola, além de ter vislumbrado o aumento da demanda interna por matérias-primas, para abastecer a indústria, e alimentos.

A CTCh também apoiou o projeto de industrialização. Hegemonizada pelos partidos comunista e socialista, que integravam a Frente Popular, a CTCh vislumbrou o aumento da mão-de-obra industrial e, conseqüentemente, um possível aumento da sindicalização operária.

O Estado chileno assumiu papel protagonista, como propulsor e dinamizador da economia, e da industrialização em especial, oferecendo créditos aos variados setores produtivos e criando empresas públicas. Entretanto, no que concerne à criação de empresas estatais, faz-se importante assinalar que representaram exceções. Elas se reduziram às áreas de atuação nas quais o capital privado não participava, devido aos altos custos que implicavam sua instalação e planejamento. A CORFO definiu cinco áreas de atuação: o desenvolvimento do setor energético e de combustíveis, a expansão de ramos industriais de substituição de importações, o impulso ao desenvolvimento da mineração, a mecanização da agricultura e a diversificação do comércio, do setor de serviços e do transporte marítimo, aéreo e terrestre.

No setor energético, podemos destacar a criação da Empresa Nacional de Electricidade S. A. (ENDESA), em 1943; e a criação da Empresa Nacional del Petróleo (ENAP), em 1950, responsável pela extração, exploração, refino e comercialização do petróleo. É importante ressaltar que a CORFO obteve uma atuação destacada também nas atividades agropecuárias, muito embora seja usual apenas ressaltar seu papel como propulsora das atividades industriais.

Durante os governos radicais, o Estado passou a assumir novas funções não apenas no âmbito da economia chilena, mas também como executor de políticas sociais de largo alcance. Nos governos radicais organizou-se uma estrutura estatal cujo objetivo foi o de promover

políticas sociais, que lograssem aplacar as crescentes demandas dos setores populares urbanos, evitando, assim, tensões sociais. Como exemplo, podemos citar o aumento nos gastos estatais com previdência social e saúde pública, com a criação, em 1952, do Servicio Nacional de Salud (SNS). De acordo com os autores de “Historia del siglo XX...”: “Entre la década de 1930 y 1950, en efecto, el Estado chileno más que triplicó la inversión del gasto fiscal en los programas sociales, cuya puesta en marcha supuso también un notable incremento del personal burocrático ocupado en tales actividades.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 149).

As políticas sociais orientadas às classes médias, ao mesmo tempo em que respondiam às suas demandas, também impulsionavam o seu crescimento, pois quanto maior se tornavam as funções estatais, maior era a quantidade de funcionários que o aparato estatal absorvia. De fato, o crescimento da classe média ocorreu ao mesmo tempo e foi parte do mesmo processo que explica a reorientação do Estado chileno e a renovação e diversificação de suas classes dirigentes. A expansão da educação pública foi também um elemento determinante no crescimento das camadas médias chilenas. Para atender às necessidades de mão-de-obra qualificada para a indústria, o Estado criou em 1947 a Universidade Técnica do Estado (UTE), a partir da fusão de diferentes entidades docentes.

A atuação do Estado como provedor de bens sociais dirigiu-se, sobretudo, a setores de trabalhadores organizados que detinham condições de exercer pressões sociais. Desempregados e trabalhadores informais que não contavam com nenhum tipo de organização ou associação sindical, mantiveram-se excluídos dos benefícios e programas sociais.

## **1.6 – O Êxodo Rural: nova configuração social, cultural e política**

Na década de 1930, a população urbana superou a população rural chilena, fazendo com que a falta de moradias se tornasse um dos mais graves problemas sociais urbanos. De acordo com dados relacionados pelos autores de História do século XX, em 1934, cerca de 1/3 da população urbana não vivia em condições habitacionais adequadas. A crescente atividade fabril se alimentava da migração proveniente das zonas rurais, bem como, de contingentes populacionais que deixavam o norte em decorrência da queda na produção do salitre, um dos efeitos da grande depressão de 1929 na economia chilena. Em 1940, os centros urbanos apresentaram uma taxa de crescimento populacional que ultrapassou 2,7% ao ano, enquanto as áreas rurais verificavam uma taxa negativa de 0,1% ao ano. Em decorrência deste

crescimento urbano, a partir da década de 1940, começaram a ocorrer ocupações de terrenos, que deram origem às chamadas ‘poblaciones callampas’. É justamente neste contexto, e em profunda relação com o processo de migração campo-cidade, que se desenvolveu o estilo musical conhecido por Música Típica Chilena, o qual será analisado no capítulo seguinte.

Entre 1930 e 1950, a migração interna para Santiago alcançou níveis muito altos. Segundo os autores de “Historia do siglo XX...”, estas décadas compreenderam a Idade de Ouro da vida boêmia na cidade, que sofreu profunda influência cultural de imigrantes espanhóis que aportaram no Chile, em decorrência da derrota da República espanhola na Guerra Civil (1936-1939). Eles apontam que:

“En la década de 1930, las ciudades, grandes o pequeñas, se convirtieron en el escenario donde residía la mayor parte de la población. La brecha entre el mundo urbano y rural tendió a acrecentarse, toda vez que el primero actuó como principal seno de los cambios sociales, políticos, culturales y tecnológicos. Esto, desde luego, no significa que el mundo rural viviera al margen de toda transformación, si bien es cierto que el régimen de propiedad latifundista y el sistema de relaciones sociales propio del inquilinaje subsistieron, en gran medida, al menos en este último caso, gracias al poder de los hacendados para neutralizar cualquier iniciativa o reforma tendiente a propiciar, o siquiera autorizar, la movilización y organización política del campesinado.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 166,167).

As cidades chilenas foram palco de profundas mudanças culturais, no período de 1930 a 1950. O aumento da classe média se expressou no aumento significativo do público leitor e, conseqüentemente, na expansão da atividade editorial nacional. A crescente visibilidade internacional de escritores chilenos, como Gabriela Mistral e Pablo Neruda, e ainda, o aumento no número de autores que escreviam sobre questões nacionais, foram alguns dos fatores que nos ajudam a compreender este processo de expansão editorial. De acordo com os autores de “Historia del siglo XX...”:

“La expansión de la educación propugnada y realizada por el Estado; la fe en la perfectibilidad individual y social, que se sostenía en el potencial civilizador del libro como agente fundamental de la cultura ilustrada; y el valor conferido al libro por los ascendentes sectores medios, para los cuales constituía un dispensador de *status* y un artífice de su propia identidad social, sirvieron de estímulos al desarrollo de la industria editorial.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005 171).

Outra importante mudança vivenciada no terreno cultural foi o surgimento do rádio no cenário urbano e na vida cotidiana, por volta dos anos 1930. No entanto, no decênio de 1930, o rádio alcançou apenas as classes alta e média, tendo se tornado um meio de comunicação realmente massivo, consolidado como parte integrante da vida cotidiana da classe trabalhadora, na década de 1960.

O Estado chileno atuou também como agente propulsor da cultura, como podemos verificar através da criação, em 1940, do Instituto de Extensión Musical (IEM) – responsável por formar e manter uma orquestra sinfônica e um corpo de baile – e, em 1941, do Teatro Experimental da Universidad de Chile – instituto responsável pela formação de novos atores, diretores, cenógrafos, dentre outros profissionais da área teatral.

### 1.7 – A desagregação da Frente Popular

O Partido Radical permaneceu governando o Chile entre 1939 e 1952. Estes governos, que em princípio se formaram com base na aliança entre radicais, socialistas e comunistas, terminaram com o PR próximo dos partidos da direita. Neste sentido, os autores de “Historia del siglo XX chileno” apontam que:

“...es erróneo concebir este período como de gobierno frentepopulista o de centroizquierda, pues en realidad estamos ante una compleja red de negociaciones políticas que dieron como resultado las más variadas combinaciones ministeriales, todas las cuales tienen en común la preeminencia del Partido Radical, ejercida desde la Presidencia de la Republica.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 130).

É importante ressaltar que, muito embora tenham saído do poder central, os partidos tradicionais da direita chilena seguiram aumentando sua participação no parlamento, não raro praticando fraudes eleitorais e comprando votos. Assim, mantiveram o controle político das áreas do centro do país, enquanto os radicais asseguravam seu domínio no sul. Ainda assim, socialistas e comunistas cresceram eleitoralmente, apostando na industrialização como uma forma de nacionalismo econômico e na defesa do bem-estar da classe operária organizada no movimento sindical que, por sua vez, entre 1932 e 1952 aumentou seu número de filiados de 30 mil para 150 mil trabalhadores.

Em agosto de 1939, às vésperas da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a URSS assinou com a Alemanha um pacto de não-agressão. O pacto ia de encontro à luta contra o fascismo, que vinha ganhando adesão das massas populares, fazendo com que as relações entre comunistas e socialistas fossem abaladas em diversos países. De acordo com Andrew Barnard <sup>9</sup>, no Chile, as tensões provocadas pela situação acabaram ocasionando à desagregação da Frente Popular. Na eleição seguinte, que consagrou como presidente o também membro do PR, Juan Antonio Ríos Morales, os comunistas não aderiram à coalizão.

---

<sup>9</sup> BARNARD, Andrew. “Chile”. In: BETHELL, Leslie; ROXBOROUGH, Lan (orgs.). **A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

No entanto, para Emir Sader, os motivos que levaram à desagregação da Frente Popular relacionaram-se mais com disputas travadas com o PR, do que com discordâncias entre socialistas e comunistas. Sader ressalta que grupos de proprietários rurais estavam presentes na composição bastante heterogênea do PR. Este grupo da sociedade civil pressionava a coalizão, através do PR, com o objetivo de dificultar a aprovação de medidas políticas voltadas para os trabalhadores rurais, como por exemplo a sindicalização no campo.

De acordo com Paul Drake<sup>10</sup>, os governos radicais da década de 1940 (Aguirre Cerda, Juan Antonio Ríos e, especialmente, González Videla) no geral favoreceram mais as classes médias do que as classes pobres trabalhadoras. Alberto Aggio<sup>11</sup> aponta que, se por um lado, o período de crise da forma de dominação oligárquica no Chile fora precedido por intensas lutas sociais do proletariado chileno, com a ascensão da Frente Popular as forças representativas da classe trabalhadora se integraram definitivamente ao sistema político, passando inclusive a fazerem parte do sistema da ordem. De fato, tanto socialistas como comunistas, a partir de sua atuação na Central de Trabalhadores (CTCh), não raras vezes frearam manifestações e greves com o objetivo de harmonizar as tensões sociais e apaziguar o terreno para o desenvolvimento industrial, reafirmando, assim, seu compromisso político com os governos radicais. Salazar aponta que:

“...se a ascensão dos partidos de esquerda ao poder, em coalizão com os Radicais implicou, de um lado, o progressivo atendimento de demandas populares mais imediatas, de outro, imprimiu um relativo arrefecimento na luta das classes subalternas por seus projetos estratégicos. De fato, a partir da Frente Popular, o movimento operário não postulará a construção do socialismo como tarefa imediata e o seu ativismo sindical, embora não tenha se consubstanciado em sindicalismo oficial, passou a ser abertamente pró-estatal”.<sup>12</sup>

Alberto Aggio também assinala que, no período correspondente aos governos radicais, inaugurado com a Frente Popular, o sistema político chileno encarregou-se de organizar a participação dos distintos grupos sociais, ainda que, em certos momentos limitasse ou excluísse certos atores da participação política institucional. De maneira geral, o sistema político chileno:

---

<sup>10</sup> DRAKE, Paul. “Chile, 1930-58”. In: BETHELL, Leslie (org.). **The Cambridge History of Latin America**. Cambridge University Press, 1995. vol. VIII.

<sup>11</sup> AGGIO, Alberto. “Frente Popular, modernização e revolução passiva no Chile”. In: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881997000200012#not8](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200012#not8). Revista Brasileira de História. vol. 17, n° 34: São Paulo, 1997.

<sup>12</sup> *Idem. Ibidem.*

“...permitia a institucionalização do conflito social, submetendo-o a uma ordem universalista (a democracia no plano formal) e/ou politizando-os numa dimensão aceitável, tornando-os assim objeto do jogo aparentemente global de negociações; estava desenhado para fazer indispensável a negociação mediante a distribuição balanceada de atribuições nas diversas instâncias do Estado...” (AGGIO, 2002: 77)

No entanto, a tese segundo a qual as forças representativas da classe trabalhadora encontraram no sistema político chileno mecanismos de integração e participação ativa é controversa e criticada. Segundo o autor Jaime Osorio<sup>13</sup>, a idéia de que o sistema político chileno oferecia condições de representatividade para as classes dominantes e dominadas constitui parte de um imaginário construído que não corresponde ao processo histórico real. O autor ressalta que a legislação sindical restringia o grosso da população operária a formar e integrar sindicatos, bem como, o fato de que não houve organização de trabalhadores no campo até a década de 1960. Até finais desta década, apenas cerca de 13% de trabalhadores estavam filiados a alguma central sindical.

De fato, durante os anos em que o Partido Radical governou o Chile, uma das principais ameaças contra a qual a direita chilena teve de lutar, foi a crescente demanda por organização dos trabalhadores do campo. Para a direita, estava em jogo a manutenção da ordem no mundo rural. No entanto, ao Partido Radical tampouco interessava promover a organização sindical dos trabalhadores do campo.

A elite rural temia a organização sindical dos trabalhadores rurais e alegava, ameaçando o governo, que se houvesse aumento nos salários, haveria também aumento nos preços dos alimentos. Este aumento seria sentido na queda do poder aquisitivo das classes médias que conformavam, por sua vez, a base social do PR. Para além desta questão, cabe destacar que influentes dirigentes do radicalismo eram proprietários de terras do sul do Chile que, por interesses econômicos, não desejavam uma legislação que aprovasse a formação de sindicatos rurais. Podemos assinalar ainda, que a alta no preço dos alimentos encareceria os custos da mão-de-obra industrial, o que representaria um obstáculo ao projeto de industrialização idealizado pela CORFO e, portanto, mais um motivo que justifica a atuação da Frente Popular no sentido de impedir a organização camponesa.

Assim sendo, a Frente Popular paralisou, por via administrativa, a formação dos sindicatos rurais. O projeto de lei para a legalização destes sindicatos permaneceu estacionado até o governo do radical González Videla, tendo sido promulgada apenas durante o governo democrata-cristão de Eduardo Frei, o qual analisaremos a frente.

---

<sup>13</sup> OSORIO, Jaime. “El sistema político chileno. 1932-1973: representación limitada y razones estructurales de su fractura”. In: ZAPATA, Francisco (org.). **Frágiles suturas: Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende**. México, D.F.: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006.

## 1.8 – O governo de González Videla

O período correspondente à Segunda Guerra Mundial foi marcado por profundas instabilidades econômicas no Chile. O país atravessava anos de alta inflação e queda no padrão de vida da população. Por conta das pressões inflacionárias, uma forte onda grevista assolou o país, atingindo o seu ponto culminante no ano de 1943 quando 46.832 trabalhadores participaram de 101 greves. Nos meses que se seguiram ao final da guerra, o número de greves passou a ser de 148, contando com a participação de 98.946 trabalhadores (BARNARD, 1996: 118). O término da guerra acarretou a diminuição da demanda mundial de cobre; fazendo com que a situação econômica e financeira do Chile não melhorasse durante os anos de 1946 e 1947.

Em dezembro de 1945, no seu XIII Congresso Nacional, o PCCh elaborou um programa de reformas destinado a acelerar a revolução democrático-burguesa, continuando a expressar seu compromisso com a Unidade Nacional baseando-se na idéia de que setores políticos da direita progressista, e centristas, eram necessários na construção de um amplo movimento popular.

Em 1946, o PCCh passou a apoiar a candidatura de Gabriel González Videla, do PR, à presidência do Chile. Segundo Paul Drake, a candidatura de Videla reacendeu promessas e expectativas de realização de reformas sociais no país, que haviam vindo à tona em 1938, na eleição de Aguirre Cerda. Os comunistas chilenos foram ativos militantes na campanha presidencial e os socialistas, muito embora tivessem lançado a candidatura de seu secretário-geral, Bernardo Ibáñez, tiveram boa parte de sua base apoiando a candidatura de Videla.

Em 1947, González Videla foi eleito presidente. O primeiro gabinete ministerial do governo foi composto por radicais, comunistas e liberais. Videla não poderia deixar de fora do gabinete nomes do Partido Liberal, posto que, fora com a ajuda de votos liberais que seu nome para a presidência foi ratificado no Congresso. Além disso, os liberais pressionavam o governo para compor o gabinete ministerial e a aproximação foi encarada, por parte dos radicais, como uma tentativa de evitar a formação de um forte bloco de oposição de direita.

Os comunistas, que ocupavam três ministérios, eram imprescindíveis porque haviam apoiado a candidatura, e no momento representavam a força mais atuante no movimento sindical. Os comunistas alegavam que sua tarefa primordial no governo era realizar o programa de reformas que garantira a eleição de Videla. O PCCh não estava disposto, portanto, a sufocar possíveis greves trabalhistas em prol de melhores condições de trabalho,

como vinha fazendo no período anterior, devido à instabilidade internacional provocada pela Segunda Guerra Mundial.

O primeiro ano de governo de González Videla foi marcado por graves dificuldades econômicas e financeiras, em especial por um aumento substancial no custo de vida (de 15,9% em 1946 para 33,5% em 1947) (BARNARD, 1996: 119). O PCCh defendia que a solução para o período de crise econômica estava em assegurar a realização do programa político e das propostas nele contidas. Em linhas gerais, o programa comunista defendia: a realização de uma reforma agrária que consistisse na subdivisão dos grandes latifúndios; garantia à organização sindical e o reconhecimento do direito dos trabalhadores de se organizarem em sua Central Sindical – a Confederação de Trabalhadores do Chile (CTCh) – nacionalização de seguros, petróleo, gás, energia elétrica; a instalação de uma moderna indústria siderúrgica; dentre outros.

Vale lembrar que a política industrial em vigor no Chile baseava-se na substituição de exportações. Para impulsionar a industrialização, o governo recorria ao capital adquirido através das exportações chilenas, que se concentravam em matérias-primas, como o cobre, cujos preços estavam em baixa no mercado internacional. De fato, o modelo de substituição de importações fracassava, enquanto modelo de desenvolvimento capitalista, pois aprofundava a dependência econômica dos produtos primários de exportação.

Ademais, o modelo de substituição de importações orientava-se para o mercado interno que, por sua vez, não dispunha de poder aquisitivo para consumir esta produção e, conseqüentemente, não podia sustentar o desenvolvimento. De acordo com os autores de “Historia del siglo XX...”:

“en America Latina el desenvolvimiento de la economía desde la postguerra, y especialmente en los años 50, tuvo tan magros resultados, que la brecha respecto a los Estados Unidos y Europa occidental, a la sazón inmersos en una etapa de gran prosperidad, no dejó de crecer durante las décadas de 1950 y 1960...” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.*, 2005: 185).

A classe média chilena preocupava-se com os altos índices inflacionários que acarretavam queda em seu padrão de vida e, enquanto base social do governo, crescentemente demonstrava ser mais favorável à composição de alianças táticas com as elites tradicionais e com os interesses norte-americanos do que com setores das classes trabalhadoras.

Problemas entre o PCCh e a linha hegemônica do governo não tardaram a aparecer. Já em 1947, por ocasião de uma greve de ônibus, o presidente acusou os comunistas de serem os causadores do caos e da instabilidade econômica que o país atravessava. Acusou-os de serem

os fomentadores da greve, uma vez que detinham a direção do movimento sindical. Em seguida, o PR aprovou em sua convenção nacional uma resolução política segundo a qual o partido ficava impedido de atuar no governo junto com outros partidos que tivessem concepções que destoassem das suas. A aprovação dessa resolução assinalava um primeiro passo para afastar os comunistas do governo.

Segundo Emir Sader, com o fim da Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria, os EUA impõem uma orientação geral aos países da América Latina, segundo a qual todos os PC's deveriam ser postos em situação ilegal. A Guerra Fria assentava-se na idéia de que a instabilidade do equilíbrio de forças entre as duas principais potências mundiais (Estados Unidos e URSS) poderia provocar uma guerra de proporções devastadoras para a humanidade.

No artigo “Carta íntima para millones de hombres”, Pablo Neruda menciona uma entrevista concedida pelo presidente González Videla ao diário *New Chronicle* de Londres em junho de 1947, na qual ele teria afirmado que uma guerra entre os EUA e a Rússia eclodiria em menos de três meses (!) e que: “O Chile deve cooperar com o seu poderoso vizinho, os EUA e quando a guerra começar o Chile apoiará os EUA, contra a Rússia”.<sup>14</sup>

Eric Hobsbawm assinala que, em seu discurso, a política norte-americana baseava-se: “...num cenário de pesadelo da superpotência moscovita pronta para a conquista imediata do globo, e dirigindo uma ‘conspiração comunista mundial’ atéia sempre disposta a derrubar os reinos da liberdade”.<sup>15</sup>

Hobsbawm ressaltou como os Estados Unidos exageraram a retórica, em desacordo com o real perigo de uma guerra mundial, e como ‘fabricaram’ o medo em grande medida para assegurar e justificar sua hegemonia mundial. Se o mundo vivia ameaçado pelo perigo vermelho, era necessário que a potência capitalista assumisse a grandiosa tarefa de salvaguardar a democracia e a liberdade.

Cabe ressaltar que o Chile estava atado economicamente aos Estados Unidos por laços fortes. Desde antes da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos despontavam como o mais importante parceiro comercial do Chile. Segundo aponta Andrew Barnard, “as companhias norte-americanas controlavam a vital indústria do cobre, dominavam a indústria do nitrato e tinham papel nas transações bancárias e comerciais”. (BARNARD, 1996: 113).

---

<sup>14</sup> VIDELA, González. cit. por NERUDA, Pablo. **Para nascer nasci**. São Paulo: DIFEL, 1979. p. 257.

<sup>15</sup> HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 229.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a dependência econômica e financeira do Chile para com os Estados Unidos aumenta. O estreitamento dos vínculos e da relação de dependência se traduziam na preocupação crescente, por parte dos EUA, com o desenvolvimento de possíveis entraves no interior do Chile, aos seus interesses econômicos. Segundo Octavio Ianni: “Em muitas conjunturas, no passado e no presente, algumas decisões básicas em países latino-americanos são adotadas por injunção de interesses estrangeiros, principalmente norte-americanos”.<sup>16</sup> Desde o ano de 1941, o Federal Bureau of Investigation (FBI) era ativo no Chile. Em 1945, um agente, que exercia a função de adido na embaixada norte-americana, organizou uma rede de informação para investigar a esquerda chilena e, em especial, o PCCh. Em 1947, essa rede de informações é desfeita e uma outra ao encargo da Central Intelligence Agency (CIA) é montada.

Em outubro de 1947, trabalhadores das minas de carvão, que estavam em greve considerada ilegal, rejeitaram uma ordem governamental de voltar ao trabalho. O estopim da crise entre os comunistas e o governo teria sido a violenta repressão a essa greve de trabalhadores das minas de carvão, que fez com que os comunistas saíssem do governo em solidariedade aos trabalhadores. Neruda aponta que o presidente González Videla se recusou a resolver o conflito através do diálogo com os trabalhadores envolvidos e com as companhias capitalistas afetadas e optou por combater a greve mobilizando as forças armadas. Segundo Andrew Barnard, há fortes indícios de que a CIA atuou no enfrentamento aberto entre o presidente e os comunistas na ocasião da greve do carvão.

Finda a greve, Videla apressou-se em dizer que ela fazia parte de uma estratégia subversiva e revolucionária dos comunistas, que visava à derrubada do poder estabelecido, obedecendo a ordens de Moscou. A produção chilena de carvão abastecia o mercado de armas norte-americano e nesse sentido, Videla considerou a greve como uma tentativa de desfavorecer a indústria bélica dos EUA. Em seguida, o governo chileno rompeu relações diplomáticas com a Iugoslávia, a Tchecoslováquia, e, como não poderia deixar de ser, com a URSS.

No entanto, a acusação por parte do governo de que os comunistas se preparavam para a revolução não se afinava em nada com as pretensões declaradas do próprio Partido Comunista no sentido de formar um amplo movimento popular e uma aliança com setores da burguesia. A retórica inflamada de González Videla se assemelha muito à retórica dos Estados Unidos na luta por eles empenhada contra o comunismo. O governo norte-americano

---

<sup>16</sup> IANNI, Octavio. **O labirinto latino-americano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p. 25.

pressionava com força o governo chileno, declarando que só iriam conceder crédito e fazer investimentos no país se o Chile normalizasse a economia e rompesse com os comunistas.

A perseguição às lideranças comunistas se tornou cada vez mais acirrada e entre novembro de 1947 e setembro de 1948, permitiu-se ao PCCh uma vaga existência legal. Em abril de 1948, o governo apresentou no congresso um projeto para proscrever o Partido Comunista da vida política e sindical do país. Em setembro do mesmo ano, o projeto passou a vigorar como lei, promulgada como ‘Ley de Defensa Permanente de la Democracia’. Esta lei eliminou os registros eleitorais dos militantes comunistas.<sup>17</sup>

Os autores de “Historia del siglo XX...” escreveram sobre a atuação da esquerda política no Chile: “Su lealtad al sistema político democrático representativo, cabe subrayar, resistió las pruebas más severas en el caso del Partido Comunista, el cual aún cuando proscrito se negó a adoptar la vía insurreccional y continuó apostando a su inserción en el sistema de partidos.” (CORREA, FIGUEROA, *et. al.*, 2005: 135).

Os governos do Partido Radical lograram incorporar representantes políticos das classes dominantes no jogo político institucional de forma seletiva. Estes atores políticos, por sua vez, pautaram-se pela idéia de que, a longo prazo, era possível romper o sistema capitalista a partir de dentro de suas instituições políticas. No entanto, como já assinalamos anteriormente, alguns autores enfatizam a forma seletiva como se deu esta incorporação dos setores dominados na política institucional, como parte de um jogo de forças complexo. A abertura deste espaço político deve ser interpretada atentando-se para os dois lados da mesma moeda, na qual, por um lado observamos uma conquista das próprias classes dominadas e, por outro, uma estratégia desenhada pelas classes dominantes para controlar aquelas. Segundo Jaime Osorio devemos reconhecer que:

“La burguesía en su conjunto fue la clase que encontró en el sistema político las mejores condiciones de representación política, sea en la mano del Partido Radical (PR) en una primera etapa, complementándose con el Partido Liberal (PL) posteriormente, y del PDC en los años sesenta, en medio de organizaciones políticas que alcanzaron una base social pluriclasista.” (OSORIO, 2006: 261).

Os governos radicais, que começaram com alianças integrando socialistas e comunistas, terminaram com o radicalismo aliado aos partidos de direita. A polarização entre

---

<sup>17</sup> “Se sabe que 25.000 militantes comunistas, equivalentes a un 4% del electorado, fueron borrados de los registros de votantes, proporción que fue mucho más alta y por tanto de mayor impacto electoral en ciertos distritos mineros: 29% en Sewell, 58% en Lota...” (CORREA, FIGUEROA, *et. al.*, 2005: 130)

esquerda e direita já não era crucial no sistema político chileno desde 1942. De acordo com Correa, Figueroa, etc.:

“...es erróneo concebir este período como de gobierno frentepopulista o de centroizquierda, pues en realidad estamos ante una compleja red de negociaciones políticas que dieron como resultado las más variadas combinaciones ministeriales, todas las cuales tienen en común la preeminencia del Partido Radical, ejercida desde la Presidencia de la Republica.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.*, 2005: 130).

Ao final da década de 1940, o Chile atravessava um período de crise econômica. Diante da alta inflacionária, o governo Videla lançou mão de medidas como o congelamento de preços e salários para reduzir a inflação. Apesar da recuperação que se desenvolvia nas economias européias assoladas após a Segunda Guerra Mundial, as economias latino-americanas permaneciam subdesenvolvidas.

### **1.9 – Ibáñez e o populismo**

Na América Latina verificava-se o estancamento econômico e o fracasso do modelo de industrialização baseado na substituição de importações, visto que o desenvolvimento desta indústria substitutiva dependia do lucro alcançado com a exportação de produtos primários. Paralelamente, os países latino-americanos vivenciavam um processo de urbanização acelerada e crescimento demográfico, processos estes que, aliados ao não crescimento da economia, resultaram em aprofundamento da miséria urbana.

Como consequência da crise econômica que se abateu sobre o governo de González Videla, a alternativa populista começou a ganhar adeptos no seio da população. No Chile, a candidatura de Carlos Ibáñez à presidência do Chile, em 1952, representou o populismo na política chilena. De acordo com Correa e Figueroa: “El General de la Esperanza, como se llamaba en su *slogan* publicitario, que incluía una escoba que simbolizaba el compromiso de barrer con los políticos y sus prebendas...” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.*, 2005: 189/190).

Ibáñez projetou sua figura política através da imagem de um conciliador de classes, defensor do bem comum da nação, que governaria para os chilenos buscando acabar com a inflação, corrupção e desordem social. Ibáñez criticava partidos políticos bem como a tradicional oligarquia “terrateniente” do país. Assim, podemos afirmar que sua eleição significou uma aposta da população em uma forma de governo populista e autoritária. De acordo com Correa e Figueroa, “Con la elección de Carlos Ibáñez a la Presidencia, se cerraba

un ciclo de la política chilena caracterizado por la presencia en el Ejecutivo de alianzas construidas con sobre la base de acuerdos y negociaciones entre cúpulas partidistas...” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005:193). A estratégia do governo consistia em vincular o líder às massas, sem a mediação de partidos políticos, mas sim por meio da promoção do personalismo. De fato, diversos setores que votaram por Ibáñez o fizeram na expectativa de que ele instaurasse no Chile um regime ditatorial, tal como fizera em sua primeira passagem pela presidência.<sup>18</sup>

No interior do governo de Ibáñez coexistiam representantes de distintos projetos políticos que se enfrentaram com o objetivo de determinar os rumos do governo a seu favor. Para Correa, Figueroa, *et. al.* a fase populista do governo pode ser demarcada entre 1952 e 1955. Durante este período deu-se a criação do Banco del Estado e a formação da Central Única de Trabajadores (CUT), que, novamente, promoveu a unidade da esquerda no movimento sindical. Em julho de 1955, podemos verificar uma mudança nos eixos governamentais, com a contratação da empresa norte-americana Klein e Saks para atuar em parceira com o governo no desenvolvimento de um projeto modernizador do capitalismo chileno.<sup>19</sup> A missão Klein-Saks seguia à risca o receituário do Fundo Monetário Internacional (FMI).

As medidas econômicas propostas para superar a crise apontavam para uma diminuição dos gastos públicos, que deveria ocorrer mediante redução do número de empregados públicos, restrição de créditos e fim dos reajustes automáticos de salários.<sup>20</sup> No entanto, o governo Executivo se negava a reduzir os gastos do aparelho de Estado e, para agravar ainda mais a crise econômica, o preço do cobre caiu no mercado internacional. Neste período de aprofundamento da miséria urbana e da crise econômica, surgiram em cena atores sociais que ganharam importância crescente na década seguinte: os “pobladores”, moradores de agrupamentos habitacionais em condições precárias de existência, participaram de diversas manifestações inorgânicas e saques a lojas e mercados no centro da capital Santiago.

Em fins de 1957, e de seu próprio mandato presidencial, Ibáñez aproximou-se da esquerda, revogando a Lei de Defesa Permanente da Democracia. Segundo Aggio:

---

<sup>18</sup> Carlos Ibáñez del Campo governou o Chile entre 1927 e 1931, em um período marcado por forte instabilidade político-institucional.

<sup>19</sup> O jornal “El Mercurio” encarregou-se de promover esta parceira que ficou conhecida como missão Klein-Saks: “... consejería técnica, políticamente neutral, del más alto nivel.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 203).

<sup>20</sup> “Por cierto, esta propuesta constituía un distanciamiento significativo con respecto a lo que habían sido las políticas económicas imperantes desde la crisis de 1929.”. (*Idem: Ibidem*).

“Ibáñez tentou ser simultaneamente o crítico das estruturas econômicas, das oligarquias e do jogo político que caracterizara o período anterior conduzido pelos Radicais. Por essa razão conseguiu atrair tanto aqueles que, à esquerda, postulavam uma “democratização substantiva” quanto os que se pautavam por uma crítica autoritária e elitista da democracia chilena.” (AGGIO, 2002: 80).

Em 1956 a esquerda buscou unir-se através da formação da Frente de Ação Popular (FRAP). O partido socialista, que à época encontrava-se dividido, também se unificou em 1957. Segundo Alberto Aggio, a direita chilena, por sua vez, não vislumbrava projetos modernizadores do capitalismo chileno em longo prazo. Diante disso, ela participou do governo de Ibáñez, buscando assumir sua direção e tornar-se a classe dirigente em seu interior.

### **1.10 – Reorganização do sistema político chileno: as eleições presidenciais de 1958 e 1964.**

O final da década de 1950 assistiu a uma reorganização do sistema de partidos políticos chilenos, de tal forma que, embora o ibañismo tenha saído derrotado da experiência governamental, o comportamento do eleitorado não voltou a ser como era. Em 1957 fundou-se o Partido Demócrata-Cristão (PDC). O PDC reuniu em sua formação a Falange Nacional<sup>21</sup>, conservadores social-cristãos e alguns dirigentes ibañistas. Este novo partido buscou canalizar os votos de um novo tipo de eleitorado, que votara por Ibáñez em 1952 e que não estava tradicionalmente atrelado a nenhum dos partidos já tradicionais da política chilena. Segundo Correa, Figueroa, *et. al.*, o PDC inaugurou uma nova estratégia política que pressupunha o confronto entre distintas forças: “Nunca antes un partido se había negado a reconocer la fuerza social de sus oponentes, pretendiendo, en cambio, competir con ellos y quitarle su electorado histórico tanto a la izquierda marxista lo mismo que a la derecha católica.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al*, 2005: 207). Segundo Ana Lima Kallás<sup>22</sup>, a

<sup>21</sup> A Falange Nacional se formou em 1938, a partir de uma divisão da juventude ocorrida no interior do Partido Conservador. O novo grupo político inspirou-se na democracia-cristã européia, tendo como discurso político a rejeição tanto do capitalismo liberal quanto do socialismo.

<sup>22</sup> “O surgimento da Democracia Cristã deve ser compreendido como parte do processo de adaptação da Igreja Católica às mudanças advindas com o mundo moderno e ao processo de modernização capitalista de meados do século XX.” (...) “... devemos entender a ascensão do PDC e a opção da Igreja do Chile por este projeto político, tanto pelo fracasso e desgaste do projeto empresarial colocado em prática no país ao longo da década de 1950, quanto pelo significado da Revolução Cubana na América Latina.” *In*: KALLÁS, Ana Lima. **A paz social e a defesa da ordem**: A Igreja Católica, o governo Allende e o golpe militar de 1973. Dissertação de Mestrado

conformação do PDC inseriu-se no processo de adaptação da Igreja Católica a mudanças que ocorriam em nível mundial e à modernização capitalista em curso em meados do século XX.

Em 1958 a direita tradicional, representada pela candidatura de Jorge Alessandri, venceu as eleições presidenciais com 31,2% dos votos. O governo Alessandri (1958-1964) buscou modernizar o parque industrial chileno. O setor agrícola não produzia a quantidade necessária de alimentos para o mercado interno, o que o obrigava o país a importar alimentos. Apesar disto, a direita relutava em realizar mudanças estruturais nas relações de produção da zona rural, pois ali residia sua principal base de sustentação eleitoral.

Nos anos de 1960, o Chile vivenciou profundas mudanças econômico-sociais que incidiram sobre o sistema político, provocando, também em seu interior, alterações significativas. Na primeira metade da década, o capitalismo chileno atravessou um período de crescimento e diversificação de setores produtivos. Se até então o Chile possuía uma indústria concentrada na produção de bens para consumo imediato, entre finais da década de 1950 e começo dos anos 1960, logrou-se edificar um projeto industrializante que apostasse no desenvolvimento de indústrias de bens de consumo duráveis e bens de capital em menor medida.

Com isso, podemos observar que este foi um período de ascensão de um novo setor industrial, de uma nova fração da classe dominante como dirigente do processo de dominação de classes. Segundo Osorio: “Es una nueva fracción con asociación más estrecha al capital extranjero, particularmente estadounidense.” (OSORIO, 2006: 263). O modelo de industrialização estava mais voltado para o exterior e para as camadas sociais que detinham poder aquisitivo para consumir os bens duráveis.

Nesta década, o Partido Demócrata-Cristão (PDC) se tornou a principal força política entre a classe média chilena e também a opção mais atraente para a burguesia chilena que se sentia ameaçada pela influência da Revolução Cubana. O PDC buscou conformar um bloco social e político que viesse a apoiar seu programa de desenvolvimento econômico. Entre a classe operária predominava a influência dos partidos de esquerda, no entanto, de acordo com Ricardo Yocelzky: “Los sectores de trabajadores rurales estaban excluidos de la posibilidad

de organizarse autónomamente, y además, la acción de la izquierda en el sector agrario estaba drásticamente controlada.”<sup>23</sup>.

Diante deste cenário, os democrata-cristãos buscaram angariar o apoio político de setores sociais que estavam situados à margem dos processos de participação política. Estes setores, qualificados como “marginais”, eram compostos de camponeses e trabalhadores urbanos informais e, portanto, não sindicalizados. A formulação do conceito de “marginais” deu-se claramente como uma tentativa de oferecer uma alternativa que substituísse o conceito de classe social, então mobilizado e utilizado pela esquerda em suas análises sociais. Segundo o autor:

“En cuanto a los sectores populares, la organización de los marginales sobre las bases no clasistas, sino alrededor de demandas específicas como la vivienda y los servicios urbanos, permitiría eliminar la influencia de la orientación clasista que le imprimían los partidos de izquierda, de modo que la misma capacidad de satisfacción de estas demandas por el gobierno haría que el movimiento ‘popular’ neutralizara al movimiento obrero y consecuentemente a los partidos de izquierda” (YOCELEVZKY, 2006: 204).

Nas eleições parlamentarias de 1961, os democrata-cristãos superaram os conservadores e, com isso, ganharam terreno no interior da hierarquia eclesiástica, bem como, no eleitorado católico, que tradicionalmente vinculava-se aos conservadores. Ambos os partidos se identificavam com o ideário católico, porém representavam distintos projetos políticos nacionais.

A Igreja Católica e a Democracia Cristã incentivaram a mobilização social através da criação de organismos de base nos setores populares urbanos e rurais. Aprofundava-se a associação entre a Igreja e o PDC, ambos defendendo a realização de reformas estruturais na sociedade chilena e, simultaneamente, o combate ao comunismo.

Os Estados Unidos apoiaram a Democracia Cristã com vultuosa soma de dólares, destinadas à campanha presidencial de Frei, em 1964. O governo norte-americano, temendo a possibilidade real de vitória da esquerda, apostou na candidatura do PDC. Para além de financiar sua campanha, os EUA, por intermédio de sua Central de Inteligência, a CIA, organizaram uma campanha massiva de propaganda anticomunista. É importante assinalar que, ainda que fortemente marcada pelo anticomunismo, a campanha de Frei não foi somente defensiva. Com o objetivo de canalizar as demandas populares por transformações estruturais, a democracia cristã se apropriou da palavra revolução e de seu poderoso sentido de

<sup>23</sup> YOCELEVZKY, Ricardo. “Los proyectos políticos de los años sesenta”. In: ZAPATA, Francisco (org.). **Fragiles suturas: Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende**. México, D.F.: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 203

mobilização social na construção de seu lema político “Revolução em Liberdade”, em oposição à revolução comunista. Desta forma, o PDC demarcava uma diferença com os partidos de esquerda, pois associava o programa deles a uma revolução sem liberdade ou democracia, ao mesmo tempo em que se apresentava como um agente de mudanças sociais.

A proposta da democracia cristã consistia em se apresentar como o partido representante de todo o corpo social. Assim, as disputas presentes na sociedade encontrariam representantes no interior do próprio partido. Segundo Correa e Figueroa:

“En efecto, el programa de la Revolución en Libertad postulaba un ambicioso plan de ‘Promoción Popular’, cuyo origen se encuentra en la elaboración socio-política de los jesuitas, quienes, bajo la inspiración de Roger Vekemans, trabajaron sobre el concepto de marginalidad como alternativa al concepto marxista de clases sociales.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.*, 2005: 250).

As eleições presidenciais de 1964 foram determinadas pelo sentimento de anticomunismo, aguçado após o bom desempenho da esquerda nas eleições presidenciais anteriores (1958) e o advento da Revolução Cubana (1959). Assim, ocorreu o rompimento do bloco dos tradicionais partidos da direita chilena no governo, denominado “Frente Democrático”. Conservadores e liberais decidiram apoiar a candidatura de Eduardo Frei e optou-se por manter a candidatura de Julio Durán, pelo Partido Radical, para evitar que seus votantes pudessem migrar para a esquerda.

Com a chegada do Partido Democrata-Cristão à presidência do Chile, no ano de 1964, um novo momento político abriu-se no país. De acordo com Alberto Aggio, assumindo analítica e programaticamente a perspectiva elaborada pelos economistas cepalinos, a Democracia Cristã propunha um projeto desenvolvimentista e modernizante para solucionar os problemas sociais do Chile. Definia-se como anticapitalista e anti-socialista. O governo da DC apostou na realização de reformas estruturais, notadamente a reforma agrária, bancária e urbana; na “chilenização” do cobre (principal produto de exportação chileno), no estímulo à industrialização de bens duráveis e de consumo, na redistribuição de renda e integração social. Os democrata-cristãos entendiam que havia numerosos contingentes populacionais que se encontravam à margem do sistema econômico, e que, portanto, o seu projeto de sociedade deveria dar conta de incluir esses contingentes, oferecendo-lhes a possibilidade de se integrarem dignamente à ordem econômica. A finalidade última da política era a construção de uma sociedade ideal, na qual houvesse justiça social.

O lema “Revolução em Liberdade” correspondia à idéia de transformar diversos aspectos da sociedade chilena (através das já mencionadas reformas estruturais), garantindo liberdade de expressão e de organização a todos os grupos políticos, contrários ou favoráveis ao governo. De acordo com Carlos Altamirano<sup>24</sup>, o governo de Eduardo Frei:

“...prometia ‘revolução em liberdade’, no entanto, segundo seus críticos, conseguiu apenas garantir a liberdade, sem realizar a prometida revolução. (...) As garantias de Frei à liberdade tiveram o mérito de intensificar o debate ‘chileno sobre o Chile’ e as grandes organizações sociais chilenas (sindicatos, universidades, partidos políticos, associações de classe) puderam continuar funcionando livremente” (ALTAMIRANO, 1979: 10).

Com relação à política econômica, Alberto Aggio ressalta que: “...a DC levou concretamente mais uma política de crescimento econômico bastante clássico e keynesiano do que um aprofundamento das pautas da reforma” (AGGIO, 2002: 102). A Democracia Cristã, em sua pretensão declarada de promover o desenvolvimento econômico do país gerando distribuição de renda e justiça social, encontrou dificuldades em radicalizar as reformas estruturais sem abalar o sistema econômico. Divergências internas em torno de qual seria a ‘sociedade ideal’ que o partido se propunha a construir, começaram a se tornar cada vez mais evidentes em fins dos anos 1960. Enquanto alguns grupos falavam abertamente na necessidade de abolir a propriedade privada, outros defendiam uma sociedade “comunitária”, na qual se manteria a propriedade privada.

Durante o governo Frei ocorreu a incorporação de novos ramos da atividade industrial no país como, indústria de motores, de bens de consumo duráveis e petroquímica. A forma dominante de propriedade industrial no período foi a que combinou a propriedade do Estado com a de empresas transnacionais. O objetivo do projeto de industrialização do governo Frei era se vincular à integração de novos setores sociais no mercado interno, dotando-lhes de potencial consumidor. Entretanto, a opção pela indústria de bens de consumo duráveis implicava a constituição de um mercado consumidor que não abarcava a maioria da população chilena. De fato, para manter as ações do Estado dentro dos limites daquilo que interessava à burguesia chilena, grupos empresariais apoiaram o governo de Frei, inclusive integrando gabinetes. De acordo com Yoccelevzky, o governo Frei vivenciava a seguinte contradição:

“En el terreno económico, sus lazos con Estados Unidos y con la clase dominante chilena le impedían profundizar las reformas propuestas en su programa (...) en tanto, su proyecto político de reemplazar a la izquierda como influencia dominante entre los sectores populares dependía cada vez

<sup>24</sup> ALTAMIRANO, Carlos. **Dialética de uma derrota: Chile 1970-1973**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

más de la capacidad del gobierno para satisfacer demandas de esos sectores”.  
(YOCELEVZKY, 2006: 210)

A diminuição do crescimento econômico e o aumento da inflação foram fatores decisivos para que o governo limitasse seu plano de reformas. Isto significou para o PDC a perda de apoio político de suas bases sociais e intensas disputas internas acerca do aprofundamento das reformas. A incompatibilidade levou ao rompimento de um setor jovem do partido que veio a formar o Movimento de Ação Popular Unitária, a MAPU, em maio de 1969.

A estratégia da esquerda frente às contradições do governo Frei foi dupla, de acordo com Ricardo Yocelzky. De um lado, o Partido Comunista se dispôs a apoiar as reformas que considerassem benéficas e o Partido Socialista, por sua vez, concentrou-se na denúncia do governo democrata-cristão como a nova face da direita.

A formação da coalizão de esquerda, denominada Unidade Popular (UP)<sup>25</sup>, que disputou e venceu as eleições de 1970, também contava com posturas políticas diferentes em seu interior. As diferenças fundamentais referiam-se acerca da profundidade e do teor revolucionário das medidas que um possível governo de esquerda deveria implementar para avançar em direção ao socialismo. O PCCh, apoiado pelos radicais e pelo MAPU, considerava a possibilidade de governar em conjunto com todas as forças políticas que desejassem a realização de mudanças estruturais na sociedade, inclusive com democrata-cristãos. Para os comunistas, o projeto de governo deveria objetivar a realização de um programa de reformas anti-oligárquicas e anti-imperialistas que aprofundassem o desenvolvimento capitalista e, assim, preparassem as forças produtivas para a construção do socialismo. O PCCh desenhava sua estratégia revolucionária na idéia da revolução por etapas, confiando em forças “progressivas” de certos setores da burguesia nacional. De acordo com Correa, Figueroa, et. al.:

“A pesar de que el Partido Comunista rechazó la vía armada para alcanzar el poder (...) éste aparecía como el elemento más peligroso de la Unidad Popular. Por otra parte, al apoyar acciones directas tales como tomas de terrenos, ocupaciones de fábricas y fundos, huelgas ilegales y manifestaciones callejeras, los comunistas contribuyeron a profundizar el conflicto político y social, con lo cual no desmintieron tales temores.”  
(COOREA, FIGUEROA, *et.al.* 2005: 257).

---

<sup>25</sup> A Unidade Popular (UP) foi uma coalizão de esquerda formada pelos seguintes agrupamentos políticos: Partido Socialista (PS), Partido Comunista (PCCh), social-democratas (PSD), Ação Popular Independente (API) e o Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU, oriundo da democracia cristã). Em 1971, uma dissidência do partido Radical (PR), o Partido de Izquierda Radical (PIR) entra na UP e fica até 1972. Também em 1971, uma dissidência da Democracia Cristã, o Movimiento de Izquierda Cristã (IC) entra na UP.

Os socialistas, por sua vez, defendiam uma estratégia que rejeitava alianças com partidos burgueses e enfatizavam a necessidade de um acordo político apenas com setores da classe trabalhadora. Defendiam, ainda, a construção direta do socialismo, sem a necessidade de uma primeira etapa nacional-popular. Em 1965, ocorreu a formação do Movimiento de Izquierda Revolucionaria, o MIR, um grupo de esquerda que repudiava a participação nas eleições democrático-burguesas e propunha a construção do socialismo através da via armada.

No terreno da direita, o Partido Conservador, tradicional porta-voz dos setores católicos, defensor da ordem e da moral estabelecida, perdia suas bases de sustentação para a democracia cristã. As transformações no jogo político institucional levaram a direita tradicional a rever suas estratégias. Após a derrota sofrida nas eleições parlamentares de 1966, os partidos Liberal e Conservador se reuniram e formaram o Partido Nacional (PN). Juntaram-se ao PN organizações de forte caráter nacionalista e anti-marxista. A formação do PN foi parte do processo de reorganização da tradicional direita chilena que, pela primeira vez em sua larga trajetória viu serem abaladas suas bases de apoio político e eleitoral. O abalo consumava-se com a realização da reforma agrária e da sindicalização camponesa iniciadas no governo Frei. Junto com a formação do PN, a direita tradicional estimulou a formação de organizações da sociedade civil com o objetivo de fazer sua influência penetrar nas classes médias chilenas. A direita atuou em meios de comunicação, bem como em manifestações de rua com a presença de grupos fascistas como o Movimiento Nacionalista Patria y Libertad.

Na campanha presidencial de 1970, se enfrentaram os candidatos da direita tradicional, Jorge Alessandri; da esquerda, Salvador Allende e da democracia cristã, Radomiro Tomic. A plataforma política de Alessandri propunha o fim das reformas e a diminuição da participação do Estado como agente e regulador das atividades econômicas. Já o candidato da DC sinalizava um aprofundamento das reformas iniciadas pelo governo Frei.

O programa da esquerda propunha a nacionalização da mineração do cobre, dos monopólios industriais estratégicos, do comércio exterior, dos bancos e de outras áreas econômicas estratégicas. A Unidade Popular se comprometia a realizar este programa de mudanças estruturais através da institucionalidade vigente, muito embora também propusesse uma reforma política que instaurasse uma única Câmara no poder legislativo.

A estreita diferença de votos entre Allende (36,3%) e Alessandri (34,9%) obrigou o Congresso a se posicionar para validar, ou não, a eleição de Allende. Ainda que houvesse uma tradição em reconhecer como eleito o candidato que obtivera maioria, a direita e setores da

democracia cristã manobraram para impedir a subida da Unidade Popular ao governo nacional.

A Democracia Cristã, e seus parlamentares no Congresso nacional, acabaram por ratificar a vitória de Allende nas urnas. Entre a eleição e a ratificação houve uma tentativa de golpe de Estado, protagonizada por setores juvenis da extrema-direita relacionados a setores do exército. A tentativa fracassada resultou no assassinato do comandante em chefe do exército e acabou servindo como emblema negativo para a direita. Assim, em 24 de outubro de 1970, Allende foi proclamado Presidente da República.

É nesse contexto de movimentação social na década de 1960 que pretendemos analisar como o movimento da Nova Canção Chilena vai se consolidar e crescer, vindo a se transformar num agente mobilizador fundamental na campanha presidencial de 1970, que elegeu como presidente o socialista Salvador Allende.

## **Capítulo II – MÚSICA POPULAR CHILENA E RESGATE DO FOLCLORE: O SURGIMENTO DO MOVIMENTO DA NOVA CANÇÃO CHILENA (NCCH) E SUA INSERÇÃO SOCIAL.**

Neste segundo capítulo, traçaremos uma caracterização geral do desenvolvimento da música chilena inspirada nas formas folclóricas, por entendermos que o vasto conjunto material do folclore foi matéria-prima de inspiração para o movimento da Nova Canção Chilena, nosso objeto de estudo. Buscaremos analisar como o debate em torno do folclore foi elemento constitutivo da formação do movimento e as razões, sobretudo políticas, que levaram um determinado grupo de artistas, em meados dos anos 1960, a voltarem suas atenções e seu potencial produtivo para as formas folclóricas da cultura popular.

Antes de nos debruçarmos sobre o desenvolvimento da música chilena, faz-se necessário apresentar um debate teórico em torno de dois conceitos fundamentais deste trabalho: cultura popular e folclore.

### **2.1 – Sobre Cultura Popular**

Uma introdução ao debate sobre cultura e cultura popular deve ter no movimento romântico do século XIX um ponto de partida fundamental para a compreensão das transformações que se operam no conceito de cultura, que passa a apresentar-se em oposição ao conceito, até então correlato, de civilização.

O conceito de civilização que, em princípio, carregava o sentido de um processo evolutivo de desenvolvimento social que toda e qualquer sociedade poderia galgar, passa a agregar o sentido de um estágio definido na última escala do desenvolvimento que algumas sociedades, notadamente a francesa e a inglesa, já haviam alcançado. Logo, França e Inglaterra se configuraram em modelos para as demais sociedades. O romantismo alemão apresentou objeções à idéia de civilização, e passou a apresentar o conceito de “cultura” em oposição a ele. Enquanto a idéia de civilização remetia a aspectos exteriores do desenvolvimento social, a cultura se referiria a um desenvolvimento da subjetividade, do “espírito de um povo”.

Portanto, se até então as sociedades eram analisadas de forma positiva ou negativa conforme o degrau em que se posicionassem na longa escada que culminava na civilização, o romantismo alemão buscou considerar todas as formas de sociedade como válidas, posto que, todas elas possuíam uma *cultura*. Cabe ressaltar que, na Alemanha, o movimento se

desenvolveu no momento político de formação do Estado-nacional, sendo, portanto, um elemento crucial no processo de formação da identidade nacional.

Canções e contos populares foram elevados ao mesmo *status* de uma canção erudita ou um clássico da literatura. Poderíamos chegar a dizer que, na visão romântica, essas expressões seriam ainda mais elevadas do que as eruditas, na medida em que possuíam o sentido de espontaneidade e subjetividade que não estaria presente nas produções de arte erudita, marcadas pelo estudo e pela artificialidade. As expressões da cultura popular emergiriam de dentro do povo para fora, instintivamente, fato que as tornaria ainda mais valorosas.

O movimento romântico contribuiu de maneira decisiva para os debates em torno do conceito de cultura popular, ao reconhecer que as produções artísticas do povo poderiam – e deveriam – ser tratadas como elementos culturais. Entretanto, ao realizarem esta valorização, engendraram também um processo marcado pela idealização desta cultura, considerando-a pura e autêntica.

Stuart Hall, por sua vez, propõe uma análise da cultura popular que leve em consideração a relação dialética entre dominantes e dominados na construção da cultura popular. Hall afirma que no decorrer do processo histórico de consolidação do modo de produção capitalista “houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres”<sup>26</sup>. A constituição de uma nova ordem social exigiu das classes dominantes uma postura de “reeducação” das classes subordinadas, com o objetivo de introjetar nos homens uma nova visão de mundo, adequada e necessária às condições de reprodução do capital.

A cultura das classes trabalhadoras expressou, ao longo desse processo, uma resistência às mudanças em curso. Em nome da manutenção de seu modo de vida, que vinha sendo suplantado, a cultura popular manifestou sua resistência às transformações que o capitalismo impunha. Na formação desta nova visão de mundo, diferentes atitudes são tomadas frente ao conjunto de práticas, valores e costumes populares. Enquanto uns são reformulados, outros são efetivamente exterminados, como aponta Hall:

“A ‘transformação cultural’ é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas. Em vez de simplesmente ‘caírem em desuso’ através da Longa

---

<sup>26</sup> HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. *In: Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 247

Marcha para a modernização, as coisas foram ativamente descartadas para que outras pudessem tomar seus lugares.” (HALL, 2003: 248)

Para além da resistência ao processo de mudanças, Hall detém sua atenção nos processos de reformulação de elementos da cultura popular. Ele analisa como o “popular” é trazido para o interior do discurso dominante e resignificado. O hegemônico projeta uma noção do que é “popular”, nos marcos do próprio discurso dominante, e espera que as classes trabalhadoras se reconheçam e se identifiquem naquela visão projetada. Homens e mulheres das classes subordinadas devem se perceber enquanto sujeitos no mundo de acordo com aquilo que as classes dominantes postulam. A construção deste “popular” inclui processos de violência e manipulação, mas também processos de apropriação de valores, significados e práticas populares, e sua posterior resignificação.

De fato, o próprio conjunto da cultura popular em sua multiplicidade de elementos é portador de muitos significados de conservação do *status quo*, que reproduzem a lógica da dominação de classes no capitalismo. Esta é uma constatação fundamental para aqueles que se dedicam ao estudo da cultura das classes subordinadas. Ela nos alerta que é preciso realizar uma análise realista sobre nosso objeto de pesquisa, sob pena de idealizarmos a cultura popular como algo “bom”, “genuíno” e “verdadeiro”.

Hall problematiza a variedade de significados que o termo cultura popular abrange. O significado próprio do senso comum é aquele que compreende o popular como os produtos consumidos pelo povo, assemelhando-se ao que entendemos por cultura de massas. As relações de produção e recepção dos produtos da indústria cultural são determinadas pelas relações de dominação e domesticação das classes populares. Entretanto, Hall apresenta objeções à idéia de que os consumidores destes produtos devem “viver em estado de ‘falsa consciência’” (HALL, 2003:253) – como robôs alienados – denunciando o caráter fortemente elitista deste pensamento.

“Esse julgamento nos faz sentir bem, decentes e satisfeitos por denunciarmos os agentes da manipulação e da decepção em massa – as indústrias culturais capitalistas. Mas não sei se essa visão poderá perdurar por muito tempo como uma explicação adequada dos relacionamentos culturais; e muito menos como uma perspectiva socialista da cultura e da natureza da classe trabalhadora. Em última análise, a idéia do povo como uma força mínima e puramente passiva constitui uma perspectiva profundamente anti-socialista.” (HALL, 2003: 254)

A segunda definição do popular apontada por Stuart Hall diz respeito àquilo que o povo produz, aos elementos, objetos, práticas e signos culturais produzidos pelo povo. Nas palavras de Hall, “A cultura popular é todas as coisas que ‘o povo’ faz ou fez.” (HALL, 2003:

256). Hall assinala problemas e objeções a esta definição. Em primeiro lugar, ele lança uma crítica ao caráter demasiado descritivo desta definição de cultura popular. Baseado no trabalho de folcloristas – o qual problematizaremos mais adiante – a cultura popular se tornou um inventário descritivo daquilo que o povo fez no passado ou ainda faz. Entretanto, o autor aponta que não se deve definir o que é popular pelo fato de ter sido feito ou não pelo povo, mas antes:

“...o princípio estruturador do ‘popular’ (...) são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da ‘periferia’. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do ‘popular’ e do ‘não-popular’. Mas essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva, pois de tempos em tempos, os *conteúdos* de cada categoria mudam.” (HALL, 2003:256)

A relevância desta crítica está em buscar analisar os produtos culturais em sua historicidade, atentando para o fato de que um produto que em determinado tempo esteve associado às classes populares pode, no decorrer do desenvolvimento histórico, ser apropriado e identificado às classes dominantes – e vice e versa.

Entretanto, é importante analisar que este movimento não ocorre em condições de igualdade. As classes dominantes detêm a posse dos meios de produção, logo seus produtos culturais “chegam” até as classes subalternas de uma maneira distinta da maneira pela qual um produto cultural das classes dominadas é dado a conhecer pelas classes dominantes. Não se trata de afirmar que as classes dominantes conseguem imprimir nas classes subalternas, tal e qual esperavam, a sua ideologia, porque detêm meios de produção altamente qualificados, capazes de manipular completamente a visão de mundo dos dominados. Ao afirmar isto, estaríamos desconsiderando os membros das classes dominadas enquanto sujeitos ativos e pensantes, e negando sua capacidade de ação no sentido de construção de uma contra-hegemonia. Entretanto, desconsiderar que as classes sociais ocupam posições diferenciadas no processo de produção – e conseqüentemente na produção de práticas culturais – é desconsiderar que as estratégias de dominação também incluem manipulação, violência e exclusão.

Permanece, para Stuart Hall, a distinção entre o que pertence ao domínio do popular e aquilo que pertence ao domínio do dominante. No entanto, essa distinção não é marcada por uma linha rígida que separa em dois compartimentos incomunicáveis aquilo que é popular e aquilo que não é. Essa linha é maleável, seu movimento é determinado pelo processo de luta de classes e pela maneira como essa luta se expressa no terreno da cultura.

Fazendo a crítica à maneira descritiva com que se considera a cultura popular – própria da “ciência” do folclore – Hall prepara o terreno para uma terceira definição do popular, a qual ele abraça. Ele busca pensar o popular como aquilo que foi produzido em condições sociais e materiais de classes subordinadas (o conjunto das classes trabalhadoras); atentando para as relações de poder nas quais esses produtos estão inseridos, no conjunto da vida social. Os produtos cujas origens estão relacionadas às condições materiais de existência das classes subalternas estão em conflito constante com os produtos culturais dominantes.

## 2.2 – Sobre Folclore

“O que importa não é o mero inventário descritivo – que pode ter o efeito negativo de congelar a cultura popular em um molde descritivo atemporal, mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais.” (HALL, 2003: 259)

Outro conceito fundamental para o desenvolvimento deste trabalho é o conceito de folclore. Edward Thompson se refere a um estudo folclórico muito importante, que teria estabelecido um padrão para os estudos folclóricos na Grã-Bretanha, “Observations on popular antiquities” de John Brand (1777). Ele aponta a característica prioritariamente descritiva dos estudos folclóricos: “Todavia, o costume e o ritual foram frequentemente encarados pelo cavalheiro paternal (...) a partir de cima e por cima de uma fronteira de classe, sendo ainda divorciados de sua situação ou contexto.”<sup>27</sup>

Neste trecho, Thompson destaca como o olhar que os estudiosos lançavam aos materiais folclóricos era marcado por suas visões de mundo, “a partir de cima e por cima de uma fronteira de classe”. Podemos considerar este elemento como fator chave que explica porque, em suas concepções, aqueles materiais ou não são “cultura”, ou então, de forma paternalista, são um tipo de cultura “menor”, produzida por pessoas que teriam mentalidades infantis, pouco complexas.

Práticas e materiais folclóricos eram constantemente considerados resquícios de um passado remoto que se repetiam no presente por força do hábito, do costume, da tradição. Ao encarar o folclore como elemento arcaico<sup>28</sup>, não haveria motivos para se promover uma

---

<sup>27</sup> THOMPSON, Edward P.. Folclore, antropologia e história social. In: **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2001. p. 231

<sup>28</sup> Raymond Williams define o elemento cultural arcaico como aquele que: “...é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser ‘revivido’ de maneira consciente de uma forma deliberadamente especializante.” WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar ed.,1979. p. 125.

análise sobre o sentido e a função que ele adquiria para aqueles que o praticavam. Thompson apresenta com precisão esta visão: “As formas fraturadas sobreviviam, e a gente ‘ignara’ as repetia mecanicamente, como sonâmbulos, sem noção alguma de seu significado, ou talvez, (...) com uma aceitação subconsciente e intuitiva.” (THOMPSON, 2001: 231)

Através da comparação de práticas e materiais folclóricos, estudiosos buscaram averiguar as origens dos povos. Quando percebiam semelhanças entre práticas e materiais folclóricos de distintos povos, os aproximavam quanto a sua origem histórica e sua posição na escala evolutiva. No entanto, assim procediam tomando apenas as descrições daquelas práticas e materiais, atentos às suas características formais, sem relacionar forma e sentido. Thompson acrescenta: “Sobreveio um interesse estritamente classificatório com relação ao costume e ao mito, algo semelhante ao interesse taxonômico de outras ciências oitocentistas.”. (THOMPSON, 2001: 232)

Outra questão fundamental apontada por Thompson refere-se ao caráter totalmente descontextualizado destas descrições e classificações. Uma vez que compreendiam o folclore como antiguidade e resquício, tampouco haveria sentido em analisá-lo como prática cultural que é produzida no interior, e faz parte de, um contexto específico. Não haveria razões para estudar de que maneira aquelas práticas e materiais se relacionam com o contexto no qual se inserem, em que medida elas poderiam ser explicadas por esse contexto, e como atuam nele. Se o material folclórico é elemento de um passado, nada que o situe e o relacione com o presente histórico serviria para compreendê-lo.

Em um escrito sobre folclore, datado de 1935, Antonio Gramsci aponta:

“Pode-se dizer que, até agora, o folclore foi preponderantemente estudado como elemento ‘pitoresco’ (na realidade foi apenas coletado como material de erudição, e a ciência do folclore consistiu, sobretudo, nos estudos sobre o método para a coleta, seleção e classificação deste material, isto é, no estudo das cautelas práticas e dos princípios empíricos necessários para desenvolver de modo profícuo um aspecto particular da erudição...)”.<sup>29</sup>

Gramsci faz menção há alguns intelectuais italianos, estudiosos do folclore, que debatiam acerca do que seriam exatamente as práticas e os materiais folclóricos, e as formas de selecionar e classificar esse objeto de estudo.

As observações de Gramsci convergem com as de Thompson. Ambos ressaltam como a considerada “ciência” folclórica abrangeu os conhecimentos para uma catalogação eficaz do

---

<sup>29</sup> GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**: vol. 6: Literatura, folclore, gramática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 133.

material folclórico; produzindo uma compreensão acerca de seu próprio objeto de estudo como sendo algo estático e, de certa forma, descontextualizado.

Gramsci propõe uma compreensão do folclore como

“‘concepção do mundo e da vida’, em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade, em contraposição (também esta, na maioria dos casos, implícita, mecânica, objetiva) às concepções do mundo ‘oficiais’ (ou, em sentido mais amplo, das partes cultas das sociedades historicamente determinadas) que se sucederam no desenvolvimento histórico.” (GRAMSCI, 2001: 133).

O conjunto do folclore expressaria uma concepção do mundo e da vida que, como apontado por Gramsci, revela-se não-sistemática e portadora de significados e valores muitas vezes conflitantes e, em alguns casos, opostos; o que ressalta o caráter, por vezes, incoerente desta concepção do mundo e da vida. É o próprio Gramsci quem indica a estreita relação entre folclore e ‘senso comum’ (o “folclore filosófico”) de tal maneira que se faz necessário recorrer aos seus escritos em “Concepção Dialética da História”.

O folclore portaria concepções elaboradas e outras grosseiras. Nele poderíamos identificar uma grande diversidade de idéias, valores e crenças morais. Para Gramsci, haveria determinados elementos contidos no folclore que estariam fossilizados, ou seja, que diriam respeito a condições de vida de um tempo passado e que, portanto, seriam conservadores e reacionários. No entanto, há uma diferença fundamental entre a idéia desenvolvida por Gramsci e aquela presente nos estudos folclóricos por ele criticados. Enquanto estes compreendem todo o conjunto do folclore como um amontoado de resquícios anacrônicos, Gramsci percebe que aqueles elementos fossilizados assumem uma função perante o presente histórico, influenciando, portanto, o mesmo. Esta função é orientada para conservar ou, em sentido melhor, voltar atrás.

Além disto, longe de considerar todo o conjunto do folclore como algo conservador ou reacionário, Gramsci aponta a existência de elementos inovadores, criativos e progressistas nesta concepção do mundo e da vida. Estes elementos progressistas desenvolvem-se a partir da experiência de vida do presente, “...determinadas espontaneamente por formas e condições de vida em processo de desenvolvimento, e que, estão em contradição, com a moral de estratos dirigentes ou são apenas diferentes dela.” (GRAMSCI, 2001: 135).

Para Gramsci, o folclore é uma concepção do mundo e da vida que só pode ser verdadeiramente compreendida enquanto “um reflexo das condições de vida cultural do povo, ainda que certas concepções próprias do folclore ou perdurem mesmo depois que as condições

foram (ou pareçam ter sido) modificadas, ou, então, dêem lugar a combinações bizarras.” (GRAMSCI, 2001: 134).

O folclore mantém-se em movimento e, na medida em que as condições históricas se transformam, ele também é alterado em sua forma, em seu sentido ou em ambos. Práticas e produtos culturais que guardam um vínculo com o passado adquirem novos sentidos quando se realizam no presente transformado.

Aqui, mais uma vez, atentemos para a relação entre folclore e senso comum. Gramsci reconhece no senso comum um núcleo de bom senso. Este núcleo é formado a partir da vivência da exploração, especialmente, no processo produtivo. Homens e mulheres da classe trabalhadora, ao experimentarem a exploração, se deparam com contradições entre essa experiência e seus valores, sua moral, sua concepção do mundo herdada de geração em geração e incorporada nos processos educativos de formação do ser social. Essas contradições geram novos valores, idéias e concepções que, conforme aponta Gramsci, são “frequentemente criadoras e progressistas” e que podem ser diferentes, alternativas à concepção de mundo dominante, ou mesmo estarem em franca oposição a ela.

A proposta de Gramsci consiste em estudar a fundo o folclore, a cultura popular, buscando explorar suas contradições a partir de seu núcleo de bom senso e, assim, superar uma concepção do mundo e da vida desorganizada, múltipla e incoerente; por uma outra sistemática e revolucionária.

O folclore contém elementos inovadores, pois a concepção do mundo e da vida dominante – o senso comum – se choca com a experiência real da exploração de classe e outras formas de opressão. O folclore contém diversos significados, experiências e valores que estão imbricados com o passado, que mantém com ele fortes vínculos, na medida em que sua própria formação e desenvolvimento ocorreu num tempo que ficou para trás.

Recorrendo a Raymond Williams, podemos reconhecer que o folclore contém elementos culturais residuais; ou seja, elementos que embora tenham sido formados no passado ainda são vivenciados e portam um sentido no presente. No entanto, a formação social e cultural na qual estes elementos residuais se desenvolveram já não é dominante. Com o advento de transformações no conjunto da vida social, outras visões de mundo, outra moral, valores, hábitos, etc. são gestados; de tal forma que ocupam o lugar antes dominado por outras visões de mundo, valores, hábitos, etc. Williams aponta que certos elementos de formações sociais anteriores permanecem existindo na condição de “residuais”.

“Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.” (WILLIAMS, 1979: 125).

O autor assinala ainda que, enquanto uma parte destes elementos residuais são incorporados pela cultura dominante, há outros que são conflitantes com ela. Estes significados, práticas, valores e experiências conflitantes podem apresentar um caráter alternativo ou de oposição ao hegemônico. Assim como Gramsci reconhece, no interior do senso comum, elementos de bom senso, que comportam significados alternativos ou opostos à cultura dominante, Williams também estabelece uma distinção entre o alternativo e o que está em oposição.

“É importante distinguir esse aspecto do residual, que pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta com a cultura dominante, daquela manifestação ativa do residual (distinguindo-se este do arcaico) que foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante. (...) Assim, a religião organizada é predominantemente residual, mas dentro dela há uma diferença significativa entre alguns significados e valores (fraternidade absoluta, serviço a outros sem recompensa) praticamente alternativos e opostos, e um conjunto maior de significados e valores (moral oficial, ou a ordem social na qual ‘do outro mundo’ é um componente separado, neutralizante ou ratificante) incorporados.” (WILLIAMS, 1979: 125).

### 2.3 – Música Típica Chilena

Juan Pablo González e Cláudio Rolle afirmam que a incorporação de gêneros do folclore pela música popular urbana foi sempre uma constante nos países latino-americanos. Esta apropriação supõe também um processo de transformação dos gêneros folclóricos, como podemos verificar:

“La domesticación de la música del campo y su adaptación (...) es expresión de una nueva sociabilidad (...) El mundo campesino y sus expresiones ofrecían, entonces, una línea de continuidad con el pasado y con el sentido de lo propio, algo esencial en un período de independencia. (...) Por mucho tiempo, hasta entrado el siglo XX, se deberá mostrar dominio de estas artes tradicionales para ser considerado un verdadero chileno por parte de la elite, que manejará según su propia conveniencia los códigos de la expresión musical tradicional.”<sup>30</sup>

<sup>30</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo e ROLLE, Claudio. **História social de la música popular en Chile: 1890-1950**. Santiago, Chile: Ed. Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2004. p. 237

Ao tratar do folclore como importante elemento constitutivo da música popular chilena, devemos discorrer sobre o surgimento de um estilo musical – em finais da década de 1920 – que ficou conhecido como **Música Típica Chilena**. Na formação deste estilo, gêneros folclóricos foram incorporados na produção de uma música popular urbana: De acordo com González:

“La música tradicional fue difundida en la ciudad utilizando todos los canales ofrecidos por la industria musical del segundo cuarto del siglo XX [1925-1950]: teatro, disco, radio y cine. Este proceso desembocó en el desarrollo de un folklore masificado, denominado también ‘**música típica chilena**’.”<sup>31</sup>

Com base em uma estreita relação entre a elite social e política chilena e a cultura “huasa”<sup>32</sup> da zona central do país, a construção da identidade nacional chilena, cujos agentes fundamentais fazem parte da elite, se apropriou desta cultura “huasa”, associando-a com símbolos da cultura nacional; promovendo assim uma homogeneização de valores, mitos e costumes.

Este processo de apropriação de um conjunto de manifestações culturais, com o objetivo de transformá-las em símbolo de nacionalidade, foi também um processo seletivo. Para a elite chilena, era necessário conformar uma identidade nacional assentada em valores e significados que se adequassem à realidade da dominação de classes. Uma vez conformada (ainda que sempre em processo de transformações e nunca estática) a identidade nacional poderia fornecer elementos de fortalecimento e reprodução desta dominação de classes, constituindo-se, portanto, num elemento garantidor da ordem.

Segundo González, para além de ser um elemento definidor da identidade nacional, forjado pela elite chilena a partir da cultura “huasa” da zona central, a música típica foi uma resposta a uma demanda social específica, dos migrantes do campo que vinham para a cidade em número crescente. Em fins da década de 1920 e ao longo da década de 1930, em decorrência da crescente urbanização ocasionada pela vinda de trabalhadores do campo para a cidade, se desenvolveram conjuntos de música folclórica como Los Cuatro Huasos (1927), Los Huasos Quincheros (1937) e Los Provincianos (1938). Nas palavras de González: “De

---

<sup>31</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”. 1995. Publicado en la *Revista Musical Chilena*, n° 185, p. 25-37. In: [www.scielo.cl](http://www.scielo.cl)

<sup>32</sup> Huaso – homem do campo. Pode ser tanto “patrão”, como “peão”. Uma de suas características fundamentais é que ande a cavalo.

este modo surgió la llamada Música Típica Chilena, satisfaciendo la necesidad de los sectores rurales urbanizados de poseer una música que evocara su pasado de inmigrante [migrantes interno], pero que se adaptara a su nuevo ambiente urbano e moderno.”<sup>33</sup>

Após ser modificada, esta produção artística retorna ao campo e as próprias comunidades rurais se tornam receptáculo deste folclore transformado. Esta música típica contém elementos, significados e valores que correspondem, em algum sentido, ao que os próprios camponeses vivenciam em sua realidade, pois foi forjada a partir de elementos de sua própria cultura.

Juan Pablo González aponta que:

“Con la estilización de la tonada, la música campesina se transformó en las ciudades en música de espectáculo, adecuada al medio nocturno de boites y restaurantes. (...) Había nacido el ‘artista’ del folclore y con él, la Música Típica Chilena. Predomina en este repertorio la idealización de la mujer y la autocompasión del hombre, quien, como sucede en el tango, sufre el desengaño amoroso. La mujer se presenta dual, por un lado es virtuosa y coqueta, y por otro es esquiva y severa. El hombre en cambio, aparece con rasgos coherentes entre si como la honestidad y el esfuerzo, la valentía y el patriotismo.” (GONZÁLEZ, 1995: 19)

Ao reforçar uma imagem idílica do campo e estereotipada dos camponeses, essa vertente musical e sua interpretação do folclore, contribuíram para legitimar as relações sociais e de produção na terra e garantir a manutenção no poder de uma oligarquia agrária, motivo pelo qual serão posteriormente qualificados de “folclóricos de latifúndio”. Os conjuntos e artistas deste estilo musical davam importância ao figurino utilizado em suas apresentações. O traje escolhido era a vestimenta do “huaso” que, de acordo com sua proposta estética, simbolizava a roupa do homem do campo. Osvaldo Rodríguez assinala que o traje escolhido para as apresentações musicais é bem representativo do caráter de classe deste estilo musical; posto que o traje do “huaso” era aquele usado pelos donos da terra, e não pelos camponeses que nela trabalhavam.<sup>34</sup> O músico Patricio Manns aponta que:

<sup>33</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Música Popular Chilena**: 20 años 1970-1990. Santiago, Chile: Ed. Ministerio de Educación, 1995, p.14.

<sup>34</sup> “Este traje consiste en una chaquetilla hasta la cintura, adornada de abundantes botones en las bocamangas, pantalón ceñido, faja a la cintura o cinturón de cuero ancho y adornado con motivos florales, bota de tacón alto apropiado para calzar el estribo de la montura. El sombrero es de copa truncada y ala ancha. Con ocasión del rodeo, el huaso se cubre con una manta cuadrada de pequeñas dimensiones y muy colorida o bien con un chamanto que lo cubre hasta la cintura, de dimensiones superiores a la manta y adornado de motivos florales. El huaso calza espuela de plata de gran rodaja y son igualmente de plata las terminaciones de las riendas y el bozal de su cabalgadura. Tanto las espuelas de plata como la manta o el chamanto de tres o más colores figuran repetidamente en las canciones ‘folclóricas’.” RODRÍGUEZ, Osvaldo. **La nueva canción chilena**: continuidad y reflejo. Havana, Cuba: Casa de las América, 1988. p. 72.

“Cuando Los Huasos de Chincolco, una agrupación vocal e instrumental, inicia sus actividades radiales, muy poca gente se da cuenta entonces – nadie, cabe decir – que ha llegado al dial no la voz del peón de los campos, como se asegura, sino las voces y las guitarras de los dueños de la tierra.”<sup>35</sup>

Outro autor, desta vez Fernando Barraza, também ressalta a relação da música típica chilena com a classe proprietária de terras. Em suas palavras: “la canción chilena tradicional es hija de una sociedad eminentemente agrícola en sus fuentes de producción, colonial en su estructura y conservadora en sus costumbres y prejuicios.”<sup>36</sup> Nestas canções de temática patronal, o proprietário de terras aparece associado à imagem do pai, que mantém sob sua proteção grupos de camponeses sem terra que não teriam condições de sobrevivência sem a “bondade do terratenente”. Esta canção patronal, segundo Manns, desarma, ideologicamente, o campesinato chileno. Para ele:

“...es la canción que se canta en todas las fiestas, urbanas o rurales, la canción que ensaya el coro del colegio, la canción que el político o el dirigente progresista quiere oír en su sobremesa, la canción que arrulla la embriaguez del minero o del pescador. En efecto, por oposición a los temas desarrollados entre los poetas populares (masacres, represión, tragedias, hambrunas) que sin duda no encontrarán cabida en las emisiones de la radiotelefonía, estas agrupaciones cantarán al campo chileno, al paisaje, a la nostalgia del arroyo, a la china de trenzas, a la tranquera, a la vieja casa de campo (la casa patronal).” (MANNNS, cit por RODRÍGUEZ, 1984: 54,-55)

Oswaldo Rodríguez ressalta que o momento histórico de aparecimento da música típica chilena é também um período de intensas transformações econômicas e culturais na sociedade chilena. Ele apresenta-nos uma argumentação diferenciada, entendendo a música típica chilena como uma espécie de reação – no terreno da produção cultural – da burguesia agrária chilena ante o processo de industrialização que se desenvolvia no Chile, à entrada de capital estrangeiro e de produtos culturais estrangeiros. Devemos lembrar que a consolidação da indústria musical na América Latina ocorre na década de 1920, acompanhada de uma grande influência norte-americana nos hábitos culturais, que se processa na década de 1930.

Podemos observar que há diferenças nos argumentos apresentados por González e Oswaldo Rodríguez. Enquanto o primeiro caracteriza o surgimento da música típica como uma resposta dos proprietários rurais às demandas sociais de grupos que migravam do campo para a cidade; o segundo focaliza sua explicação acerca do desenvolvimento da música típica como

---

<sup>35</sup> MANNNS, Patricio cit por RODRÍGUEZ, Oswaldo. **Cantores que reflexionan**: notas para una historia personal de la nueva canción chilena. Madrid, España: Ed. LAR, 1984. p. 53-54.

<sup>36</sup> BARRAZA, Fernando cit por ZÚÑIGA, Fábio. **La primavera terrestre**: cartografias del rock chileno y la nueva canción chilena. Santiago, Chile: Ed. Cuarto Propio, 2003. p. 62.

uma reação da burguesia agrária, que sente ameaçada sua posição de classe diante do crescente processo de urbanização e industrialização que a sociedade chilena atravessava.

Entendemos que a questão da migração campo-cidade, abordada por vários autores, é central para a compreensão deste fenômeno, na medida em que a incorporação de setores das classes subalternas na tradição oficial da nação é parte fundamental da reconfiguração da dominação de classes na sociedade chilena da época. Entretanto, as diferentes explicações não nos parecem excludentes. A burguesia agrária preocupa-se com esta reconfiguração da dominação de classes no Chile, com a ascensão de setores da classe média urbana no sistema político e utiliza também a música típica chilena para valorizar e idealizar a imagem do campo chileno, elaborando a idéia de que ela expressa um modelo de nacionalidade e sugerindo que suas relações sociais devem permanecer como estão.

Dentre os vários conjuntos da música típica<sup>37</sup>, o mais importante conjunto foi o “Cuarteto Criollo Chileno”, que posteriormente chamou-se “Los Cuatro Huasos”<sup>38</sup>. Era formado por artistas originados de famílias da burguesia agrária chilena. Rodrigo Sandoval Díaz afirma que:

“La mayoría de las canciones de este grupo, como las de los grupos que les seguirán, Los Huasos Quincheros, Los Huasos Colchaguinos, etc., son tonadas e cuecas basadas en las formas y ritmos del folclor, pero escritas para ellos por poetas “cultos” emparentados con la burguesía...”<sup>39</sup>

Elemento constituinte da identidade nacional, arma utilizada para desarmar ideologicamente os camponeses, ao mesmo tempo em que responde às demandas de migrantes rurais que não se reconhecem no ambiente urbano, reação da classe proprietária de terras ao processo acelerado de urbanização; a música típica chilena pode ser explicada a partir destes múltiplos argumentos. Em busca de uma definição que a explique, ressaltamos de

---

<sup>37</sup> Os principais intérpretes da música típica chilena foram Los Cuatro Huasos (1927), Los Huasos Quincheros (1937), Los Provincianos (1938), Los Cuatro Hermanos Silva (1945), Los Hermanos Campos, el Dúo Rey Silva, Ester Soré, Silvia Infantas, Arturo Gatica, Ginette Acevedo e Pedro Messone. Os principais compositores do gênero foram: Osman Pérez Freire (1880-1930), Nicanor Molinaire (1896-1957), Víctor Acosta (1905-1966), Luis Bahamonde (1920-1978), Clara Solovera (1909-1992), Luis Aguirre Pinto (1907) e Donato Román Heitman (1915).

<sup>38</sup> Este conjunto musical, que teve duração de três décadas, era formado inicialmente por Raúl Velasco García, Eugenio Vidal Tagle, Fernando Donoso e Jorge Bernal Valdés. Foi integrado, em diferentes momentos por Carlos Mondaca, Aníbal Ortúzar e Fernando Silva. Osvaldo Rodríguez assinala que todos estes artistas tinham origem em famílias de proprietários rurais, muito embora fossem profissionais liberais – arquitetos, advogados e economistas.

<sup>39</sup> DÍAZ, Rodrigo Sandoval. **Música Chilena de Raíz Folklórica (1964-1973):** Neofoloklore y Nueva Canción Chilena. Santiago, Chile: tesis para obter el grado de licenciatura en Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política. Instituto de História. 1998. p. 41.

fundamental importância o questionamento sobre quem são os seus produtores: o setor “terrateniente” das classes dominantes.

A partir da década de 1920, configura-se a idéia de que o folclore musical está expresso na música típica chilena. Esta vertente musical é organizada para ser, no terreno próprio da música, expressão de “chilenidade”, transformando ritmos musicais da zona central do país, como a tonada e a cueca, em símbolos da música nacional. Segundo Juan Pablo González:

“En un intento por desarrollar la cultura nacional, la burguesía latinoamericana ha tenido que recurrir al folclore. En el caso de Chile, donde las clases urbanas medias y altas no tenían su propia tradición musical, la burguesía ha utilizado al folclore campesino para desarrollar la música folklórica.” (GONZÁLEZ, 1995: 20)

Na trilha deixada por González, podemos relacionar o desenvolvimento da Música Típica Chilena a dois processos que estão interligados. Por um lado, trata-se de uma elevação de determinadas práticas e produtos culturais representativos do folclore ao *status* de tradição cultural do país. Raymond Williams aponta que a tradição é sempre seletiva e problematiza a maneira pela qual ela se forma. Nesse sentido, entendemos que a incorporação do folclore na tradição oficial é parte do processo de construção e contínua reconstrução de uma identidade nacional sendo “...um aspecto da organização social e cultural *contemporânea*, no interior do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo.” (WILLIAMS, 1979: 119).

Ainda seguindo as contribuições de Raymond Williams e sua tentativa de fornecer um aporte teórico para a construção de uma análise materialista da cultura, entendemos que se buscou incorporar o folclore como um elemento cultural arcaico, ou seja, “...que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinando, ou mesmo, ocasionalmente, a ser ‘revivido’ de maneira consciente de uma forma deliberadamente especializante.” (WILLIAMS, 1979: 125). Reconhecer as tradições folclóricas como expressões culturais do passado, consiste em assumir a idéia de que o crescente processo de industrialização e urbanização que vinha envolvendo toda a sociedade modificava as práticas culturais transformando o folclore em memória, em tradição.

Como um desdobramento do que acima foi colocado, podemos analisar o fenômeno de inserção do folclore na tradição oficial como uma operação hegemônica que consistiu em reconhecer determinadas demandas e anseios das classes subalternas e reconfigurá-las. Referimos-nos especificamente às demandas dos grupos de trabalhadores e trabalhadoras

rurais que afluíam do campo para a cidade e que passavam a ver suas expressões culturais, ainda que estereotipadas, reconhecidas como parte da formação histórica da nação. Nesse processo de incorporação, o hegemônico tem que rejeitar, expurgar e destruir determinadas práticas, significados e valores que não podem se adequar, pois representam uma ameaça, um abalo, nas relações de dominação de classe <sup>40</sup>. Logo, ao efetuar a incorporação na tradição, são mobilizados os aspectos mais conservadores, ao passo que outros elementos culturais são reinterpretados e adquirem uma nova feição.

Este processo de incorporação da música típica na tradição oficial do Chile é realizado a partir da esfera estatal. Rodrigo Sandoval escreve que, da década de 1920 em diante, o Estado chileno passa a concentrar funções de organização e difusão da cultura. Este novo papel assumido pelo Estado deveu-se, em grande parte, à ascensão das classes médias no cenário político do país. Este processo é caracterizado pela extensão do sistema educacional, desenvolvimento da indústria editorial, aumento do número de bibliotecas e museus, dentre outras ações. Assumindo este novo papel, o Estado buscou promover a universalização do ensino primário, visando capacitar culturalmente grupos que tradicionalmente estiveram marginalizados da circulação cultural. De acordo com Fabio Salas Zúñiga, o governo da Frente Popular, eleito em outubro de 1938, foi o responsável pelo impulso progressista e modernizador da economia chilena. Na área da cultura, o governo promoveu diversas iniciativas de caráter liberal, e cita especificamente a criação do Teatro Experimental da Universidade do Chile, o Balé Nacional, a Orquestra Sinfônica do Chile, a Chile Films e o Prêmio Nacional de Literatura.

Este processo reproduz as divisões de classe existentes na sociedade chilena, promovendo a incorporação das classes dominadas na identidade nacional de forma subordinada. O desenvolvimento da música popular é elemento importante de formação da identidade. A difusão da música através dos meios de comunicação que se difundiam na década de 1940 – notadamente o rádio – é algo que acompanha inúmeras transformações

---

<sup>40</sup> Antonio Gramsci assinala que o conhecimento das manifestações folclóricas – uma concepção do mundo e da vida que está presente na formação social de homens e mulheres das classes subalternas – tem como objetivo “extirpá-las” e “substituí-las” por concepções de mundo consideradas superiores; “oficiais”. (GRAMSCI, 2001) No interior do movimento da NCCh há um caso que ilustra bem esse processo de repressão a determinados elementos da concepção de mundo das classes subalternas. Em 1966, o cantor e compositor Víctor Jara grava a canção ‘La beata’, música popular recolhida numa das viagens que Víctor fazia ao interior rural do Chile. A canção tratava de uma beata que se apaixonava pelo padre ao qual se confessava. ‘La Beata’, transmitida em cadeia nacional de rádio, gerou uma série de manifestações por parte da Igreja Católica, levando as rádios a proibirem sua difusão e o Escritório de Informação da presidência da República a ordenar o seu recolhimento das lojas e a destruição da gravação original.

econômicas, sociais e políticas que têm lugar no Chile deste período. Sandoval refere-se especificamente à migração campo-cidade, intensificada a partir das décadas de 1930 e 1940.

Os conjuntos da música típica chilena cumpriram o papel de divulgar internacionalmente os símbolos musicais da nacionalidade chilena. O principal de seus conjuntos, o já mencionado “Los Cuatro Huasos”, se apresenta em diversos países durante vários anos. O conjunto viajou para os Estados Unidos, nos anos de 1930, para uma apresentação musical no Waldorf Astoria de Nova York. Em 1940, a poetisa Gabriela Mistral, então cônsul do Chile na cidade do Rio de Janeiro, escreve um artigo sobre “Los Cuatro Huasos” saudando a alta aceitação do conjunto pelo público chileno (RODRÍGUEZ, 1988: 40) Ela defende que o conjunto salvou os “ares rurais” do Chile, que ameaçavam se perder, e até mesmo desaparecer. Assinala ainda, que Los Cuatro Huasos melhoraram a qualidade da tonada e da cueca, resguardando a música tradicional do país contra a penetração do jazz norte-americano e de estilos musicais franceses e italianos<sup>41</sup>.

A música típica chilena foi a principal vertente da música popular chilena até a década de 1950. Entretanto, assinala González:

“...la asociación de esta música con la cultura criolla patronal llevó a sectores progresistas de la sociedad chilena a sustituirla o simplemente a ignorarla como imagen de nación y emblema de chilenidad, alegando que excluía las raíces indígenas y no favorecía el cambio social. De este modo, comenzó a perder preponderancia en el medio urbano nacional a mediados de los años sesenta y a ser sustituida por nuevas formas de elaboración del folclore.” (GONZÁLEZ, 1995: 19)

#### **2.4 – Estudos folclóricos: Margot Loyola e Violeta Parra**

Na década de 1940, se intensificaram as pesquisas acadêmicas sobre o folclore, como parte do projeto de (re)elaboração da identidade nacional. Em 1943, cria-se o Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, órgão vinculado à Universidade do Chile.

A folclorista Margot Loyola foi um importante nome dos estudos folclóricos chilenos. Ela influenciou os debates concernentes ao folclore, no interior do campo artístico-musical. Loyola trabalhou como pesquisadora no Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, oferecendo cursos que serviram de impulso para a criação de dois conjuntos musicais de

---

<sup>41</sup> Na capa de um disco editado no Chile, podemos citar uma síntese do que o conjunto representava e simbolizava: “Los Cuatro Huasos son algo así como el espíritu mismo de Chile y su música [...] ya que son hombres de vasta cultura en todo sentido y dotados de eso que se llama ‘ángel’ em el campo artístico”. (cit por RODRÍGUEZ, 1988: 40).

pesquisa e difusão do material folclórico musical chileno: Cuncumén e Millaray. Segundo Zúñiga:

“A Margot Loyola se le deben aportes insustituibles en el rescate de la música de salón de los siglos XVIII y XIX, los rituales de adoración religiosa de la Fiesta de la Virgen de La Tirana; la música de la Isla de Pascua; el conocimiento y divulgación del idioma mapudungún como de la música del pueblo mapuche, y algunas grabaciones antológicas como su álbum de ‘Canciones del 900’, editado por Dicap en 1971.” (ZÚÑIGA, 2003: 57)

Outra grande folclorista chilena, e uma das principais referências do movimento da Nova Canção Chilena (NCCh), foi Violeta Parra. Violeta nasceu em 1917, numa área rural do Chile (Chilán). Para Fernández, a proximidade de Violeta com a cultura camponesa foi essencial para sua formação musical. Durante a infância, ela aprendeu diversas tradições musicais que, posteriormente, levou para o meio urbano, espaço onde desenvolveu seu trabalho de produção artística.

Violeta mudou-se para Santiago no final de sua adolescência e em 1950 começou a atuar como pesquisadora e compiladora de expressões e manifestações folclóricas. Entre 1948 e 1960 compôs mais de 60 canções; porém, desta época, apenas três possuem conteúdo explícito de crítica político-social. Dentro deste período, em 1954, recebeu o prêmio Caupolicán, por seu trabalho como folclorista.

Em princípios da década de 1960, Violeta viajou para a Europa e apresentou-se em vários países na companhia dos filhos, Ángel e Isabel Parra. Instalaram-se em Paris, onde viveram até 1965. Foi justamente durante este período, de 1961 a 1965, que Violeta Parra escreveu a maior parte de suas composições com conteúdo de crítica social. Uma das principais, lançada em 1962 pela gravadora *Odeón*, foi “La Carta”. Nesta composição, Violeta comenta uma carta recebida por ela em Paris, a qual relatava a prisão de seu irmão Roberto Parra, por conta da matança na “población” José María Caro, durante o governo de Jorge Alessandri.

Em 1965, Violeta e seus filhos voltaram para o Chile. Ela cantou na peña<sup>42</sup> inaugurada por Isabel e Ángel, e em outras que começaram a surgir rapidamente naqueles anos. Decidiu organizar seu próprio espaço noturno, “La Carpa de la Reina”, para divulgação de diversas manifestações artísticas da cultura popular, folclóricas e inspiradas no vasto material folclórico. O lugar, entretanto, não obteve sucesso. Violeta suicidou-se no dia 05 de fevereiro de 1967.

---

<sup>42</sup> Explicaremos mais adiante o que foram as peñas e sua importância no desenvolvimento da NCCh.

Durante o período de sua vida, Violeta Parra não alcançou grande reconhecimento público por seu trabalho; porém, após sua morte se consolidou como uma importante referência e símbolo de criatividade no interior do campo artístico e musical chileno. De acordo com Fabio Zúñiga, Violeta Parra contribuiu com três aportes fundamentais para o posterior desenvolvimento da Nova Canção: Em primeiro lugar, atuou no resgate do folclore camponês e no folclore existente na periferia das cidades, desenvolvido por migrantes. Em segundo, foi a primeira expressão de uma figura artística que se faria presente na Nova Canção, a figura do “cantautor”. Por último, Violeta contribuiu com um repertório de canções de crítica social e política, que seria intensamente trabalhado por artistas da Nova Canção. Segundo Javier Fernández: “Los usos de lo popular en la obra musical de Violeta Parra, y los usos que de Violeta hacen los músicos y compositores de la Nueva Canción Chilena, se articulan en torno a la construcción de una identidad cultural y política en los años sesenta y setenta.”<sup>43</sup>

Violeta Parra e sua obra, tanto a de compiladora das tradições musicais folclóricas, como a de criadora a partir destas formas, foram elevadas à categoria de símbolo artístico nacional, assim como a obra de Pablo Neruda, no âmbito da literatura. Como assinala Fernández:

“(...) Violeta Parra se transforma, en el caso particular de la cultura chilena, en un símbolo en torno al cual se construyen los sentidos de este nuevo imaginario cultural expresado, desde mediados del siglo, como un referente ideológico de los grupos de izquierda y, hasta el día de hoy, como un núcleo identitario del ‘desideologizado’ patrimonio musical chileno.” (FERNÁNDEZ, 1996: 3-4).

Muitos artistas que participaram do movimento da Nova Canção Chilena trabalharam com a obra de Violeta Parra, gravando suas canções e dando-lhes novos formatos. Com o passar dos anos, ela foi considerada por muitos como “mãe” do movimento, tamanha a influência de seu trabalho, muito embora ela tenha morrido em 1967, sem ter vivenciado anos cruciais do desenvolvimento da Nova Canção. Porém, as opiniões acerca da “maternidade” de Violeta não são consensuais. Patricio Manns, compositor importante do movimento da Nova Canção Chilena observa que:

“Es un mito que fue la madre de la Nueva Canción Chilena y toda esta cosa. Ninguno de los Inti la conoció, ninguno de los Quila la conoció, ninguno fue alumno

---

<sup>43</sup> FERNÁNDEZ, Javier Osorio. “Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena.” *In*: [www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/javierososrio.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/javierososrio.pdf) - p. 08.

de ella ni nada, y muchos otros más que ahora dicen ‘somos discípulos, qué sé yo, de Violeta Parra’, nunca la habían visto en su vida. Porque empieza la mitología.”<sup>44</sup>

Manns assinala que a morte trágica de Violeta Parra – um suicídio – foi fundamental para que se realizasse o trabalho de construção de um mito em cima de sua imagem e de sua obra. Em suas palavras:

“Siempre se podrá discutir mucho sobre estas cosas, habrá detractores, contradictores, pero a estas alturas del partido, creo que fue así como yo lo digo: Violeta se desencadena a partir del 5 de febrero del 67 en adelante, y ahora es imparable, adonde uno va, está Violeta presente. Y desde luego uno tiende a mitificar a las personas, comienza uno a inventar cosas que dijo, que hizo, etc.” (MANNNS, Patricio cit. por RODRÍGUEZ, 1984: 64)

Por sua vez, Eduardo Carrasco, membro de um dos mais importantes conjuntos da Nova Canção – o “Quilapayún” – apresenta uma opinião divergente em suas memórias. Ele escreve sobre a forte personalidade de Violeta, o que tornava difícil a convivência com ela, mas afirma:

“Muy pocos artistas han logrado en nuestro país transformarse en detentores de lo específicamente nacional: Violeta llegó a descubrir una difícil clave que le abrió las sendas más secretas del alma popular chilena. Ella aprendió a hacer de la tradición un material de trabajo para desplegar más tradición, para tejer futuro e historia, país y conciencia, sentimiento y esencialidad. En esto su obra no tiene igual y por eso todos los que hemos venido después que ella sólo podemos aspirar a extender lo que ella a su manera ya había comenzado.”<sup>45</sup>

Os debates acerca da “maternidade” de Violeta Parra seguem ainda nos dias de hoje, com opiniões divergentes e conflitantes. De fato, pode-se aprofundar um estudo acerca de como se processou, institucionalmente e no senso comum, a projeção de Violeta Parra como uma artista fundamental do povo chileno, algo que não foi considerada durante seu período de vida. De qualquer forma, não se pode passar ileso por ela e pela influência que, efetivamente, sua obra musical exerceu no movimento da Nova Canção. Ainda que tenha sido uma influência artificialmente criada, ela existiu e são inúmeras as obras de Violeta Parra que aparecem regravadas pelos artistas da Nova Canção Chilena.

---

<sup>44</sup> MANNNS, Patricio cit. por. PANCANI, Dino; CANALES, Reiner. **Los necios**: conversaciones con cantautores hispanoamericanos. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 1999. p. 65. Ao escrever Inti e Quila, Manns está se referindo ao Inti-Ilumani e ao Quilapayún, dois importante conjuntos da NCCh.

<sup>45</sup> CARRASCO, Eduardo. **Quilapayún**: La revolución y las estrellas. Santiago, Chile. Las Ediciones del Ornitorrinco, 1988. p. 66

## 2.5 – O “Neofolclore”

Em finais da década de 1950 e início dos anos 1960, a América Latina vivencia uma intensificação do processo de modernização capitalista. A entrada de produtos culturais norte-americanos através do rádio acarretava, conforme aponta Tânia da Costa Garcia, “a descaracterização e perda dos costumes locais substituídos, pouco a pouco, por uma cultura de massa desterritorializada e estandardizada propagada pelo mercado e difundida pelos meios de comunicação.”<sup>46</sup>

Ao longo da década de 1960, avançaram os processos de mercantilização da cultura e, de certa forma, como reação a estes processos, a aproximação de artistas do campo musical com expressões artísticas do folclore ocorreu em distintas direções. Houve aqueles grupos que buscaram adaptar o folclore ao “gosto” do mercado, ou seja, trabalharam com material folclórico com o objetivo de produzir uma música vendável no mercado cultural. Outros seguiram um caminho oposto, utilizando material folclórico para se contrapor à crescente mercantilização cultural que padronizava e homogeneizava a difusão dos produtos culturais.

Situados no campo que trabalhou o material folclórico adaptando-o para o mercado estão os artistas que produziram um estilo que se tornou conhecido como **Neofolclore**. Este estilo musical, que utiliza o material folclórico, começou a ser divulgado e escutado nas rádios em meados da década de 1960.

No início desta década, a indústria fonográfica encontrava-se em momento de expansão na sociedade chilena. Com o suporte de novas tecnologias, o mercado chileno era um filão a ser explorado pelas gravadoras de discos, rádios e indústria editorial sobre música. A princípio, este filão trabalhou apenas com mercadorias culturais restritas aos estilos musicais estrangeiros. Nas palavras de Maria Saez, em setembro de 1966:

“Hace cinco años, en Chile, era de ‘muy mal gusto’, bailar o cantar otra cosa que fueran los ritmos que llegaban del exterior, en especial de Estados Unidos. El rock and roll estaba en su apogeo, y por supuesto que todos los cultivadores de estos ‘hit’ de moda, establecieron en el país un verdadero imperio.”<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> GARCIA, Tânia da Costa. “Nova Canção: manifesto e manifestções latino-americanas no cenário político mundial de 1960.” *In: VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular, IASPM-AL, 2005, Buenos Aires. Anais do VI Congreso da IASPM-AL, 2005. In: www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/Costa%20Garcia.pdf. – p.2.*

<sup>47</sup> SAEZ, Maria. “Las Peñas, un reencuentro con lo chileno”. *In: En viaje – Septiembre de 1966, p.26-27. cit. por. DÍAZ, 1998: 119.*

Oswaldo Rodríguez assinala que a maioria da juventude chilena escutava canções norte-americanas, que entravam no Chile através dos meios oficiais de divulgação cultural. O autor cita o rock-and-roll, o swing, boleros cubanos, mambo, dentre outros ritmos em moda. As canções em inglês faziam tanto sucesso que, para garantir seu lugar e seus lucros no mercado fonográfico, muitos artistas chilenos cantavam em inglês e adotavam nomes em língua inglesa. Nas palavras de Rodríguez: “...un muchacho con el nombre de Patricio Henríquez pasaba a llamarse Pat Henry, los Hermanos Carrasco, que formaban un dúo musical pasaban a llamarse The Carr Twins.”<sup>48</sup>

Para alguns autores os “Beatles” foram a grande influência dos grupos chilenos que buscavam estar sintonizados com as novidades do exterior, como Los Lark`s, Los Picapiedras, dentre outros. Muitos artistas e empresários que enriqueciam com a comercialização da cultura pop argumentavam que os estilos musicais internacionais eram dotados de um sentido universal:

“Aunque los sesenta fueron años de reivindicación de lo latinoamericano, los representantes de la cultura pop, y en particular los músicos, renegaron de lo local para abrazar lo que estimaban como lo universal, entendido esto como lo pertinente a las motivaciones e intereses de la juventud de todo país occidental.”<sup>49</sup>

A busca por uma música universal se dava, muitas vezes, em contraposição a estilos e sonoridades consideradas regionais, como, por exemplo, às formas artísticas do folclore. A música internacional (música pop, que fazia sucesso nos países desenvolvidos do mundo ocidental), por tratar de sentimentos universais, seria, portanto, superior à música regional. As formas folclóricas não deveriam apenas ficar em segundo plano, mas deveriam ser descartadas como expressão cultural no interior do campo musical.

“En julio de 1967, los integrantes de Los Jockers, desde las páginas de *Ritmo de la Juventud*, la revista juvenil más importante de la época, declararon solidarizar con los ‘problemas que afectan a los jóvenes del viejo mundo’, a los cuales había tocado vivir el ‘derrumbe de conceptos como moral y amor. Somos partidários – afirmaron – de todo lo que tenga carácter internacional, porque presenta los problemas mundiales, y no los regionales. Debido a ello – concluyeron – hemos cultivado este tipo de música y no el folklore’.” (CORREA, FIGUEROA, et. al. 2001: 231)

---

<sup>48</sup> RODRÍGUEZ, Oswaldo. **La nueva canción chilena. Continuidad y reflejo.** (Premio de Musicología Casa de las Américas, 1986). La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1988. p. 60

<sup>49</sup> CORREA, Sofía; FIGUEIROA, Consuelo; JOCELYN-HOLT, Alfredo; ROLLE, Claudio; VICUÑA, Manuel. **Historia del Siglo XX Chileno.** Editorial Sudamericana: Santiago, Chile. 2001. p. 230-231.

No entanto, os organizadores da indústria cultural perceberam que a própria música chilena poderia criar um nicho de mercado que rendesse lucros às rádios e gravadoras. A década de 1960 assistiu a um ressurgimento de canções folclóricas sob uma nova roupagem. Este processo de entrada maciça de canções folclóricas, ou de inspiração nos ritmos e conteúdos folclóricos, nas rádios chilenas foi denominado de “**Nueva Ola Folklórica**”.

O estilo musical neofolclórico era produto de uma juventude urbana, que recorria ao folclore defendendo que ele deveria sofrer determinadas alterações para que pudesse se adaptar ao gosto musical desta juventude e, assim, ampliar o seu público. Segundo González; o Neofolclore “...rechazaba la presentación de canciones folclóricas en su estado puro, ‘sin hacerles una limpieza ni espantarles el polvo’.”<sup>50</sup>

Os conjuntos musicais do estilo neofolclore adotaram uma nova estética em suas apresentações; rechaçaram o traje clássico do “huaso”, que era utilizado pelos conjuntos da música típica chilena, e adotaram em seu lugar smoking e gravata borboleta. A música nacional, que trabalhava com ritmos, instrumentos e conteúdos folclóricos, se modificou em vários aspectos com a finalidade de se tornar uma mercadoria, um produto de consumo no interior do mercado de bens culturais. Luis Urquidi, diretor artístico do conjunto musical mais importante do estilo, afirmou em uma entrevista dada em 1964, quando perguntado acerca de como via o atual folclore chileno: “Muy superado, por fin, creo que se está tomando la onda: hacer cosas modernas, de calidad, con contenido literario y sin perder la forma auténtica.” (DÍAZ, 1998: 29) Ou seja, era evidente que para fazer do folclore chileno uma mercadoria era preciso transformá-lo, pois os significados que a música típica portava estavam muito associados ao passado.

Para que possamos compreender o teor destas transformações, devemos ressaltar a existência de um público-alvo que se visava alcançar. Este público consumidor é a juventude chilena, urbana, e é no intento de atender ao seu gosto (e, ao mesmo tempo, dar forma a esse gosto) que se orientaram as transformações nas canções folclóricas, ou que têm inspiração no folclore.

Para Fabio Zúñiga, o neofolclore deu vida ao setor musical identificado ideologicamente com as posturas políticas da direita chilena. De acordo com este autor, o neofolclore retomou a visão estática e idealizada das expressões musicais do folclore da zona central do Chile. Em certa medida, o neofolclore realizou uma recriação da música típica chilena, pois apresentou o folclore como uma manifestação artística pura, onde as relações

---

<sup>50</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”. In: <http://www.scielo.cl>

sociais do campo apareciam de forma harmônica e não conflituosa. O latifundiário assumia o papel do “huaso chileno”, um personagem que se relacionava de forma idílica com a paisagem, retomando a percepção do folclore como um elemento constituinte na identidade chilena, o “folclore de cartão-postal”.

Sandoval Díaz aponta que, se por um lado o neofolclore resgatou elementos da música típica chilena, por outro ele acolheu novos ritmos e sonoridades, com base no folclore produzido em outras regiões do país, e não apenas da zona central. Além da cueca e da tonada, o neofolclore gravou ritmos do norte do Chile. Esta vertente musical também buscou algumas obras do folclore latino-americano, embora seu principal repertório tenha sido nacional. Segundo ele: “El Neofolklore hizo más compleja la armonía de las canciones, desarrolló el virtuosismo vocal, y renovó los géneros folklóricos utilizados. La Nueva Canción continuó esta renovación e hizo más complejo el texto, la instrumentación y la forma de las canciones” (DÍAZ, 1998: 23)

Dentre as principais expressões musicais do estilo destacam-se os conjuntos “Los Cuatro Cuartos” (1963) e “Las Cuatro Brujas” (1964). “Los Cuatro Cuartos” foram o conjunto mais significativo, pois serviram de modelo estético e musical para outros que surgiram depois (Los Cuatro de Chile, Los de las Condes, Los de Santiago, dentre outros). “Las Cuatro Brujas” formaram a versão feminina dos Cuatro Cuartos. A primeira apresentação de Los Cuatro Cuartos ocorreu em 1963, em um programa na Rádio Corporación.

Os intérpretes do neofolclore gravaram algumas canções de compositores que, posteriormente, foram considerados participantes do movimento da Nova Canção Chilena, como Rolando Alarcón e Patricio Manns. Eduardo Carrasco, integrante do conjunto Quilapayún – um dos mais importantes da Nova Canção Chilena, conforme aprofundaremos mais a frente – caracteriza, em linhas gerais, o estilo musical do neofolclore:

“Todos ellos [os conjuntos musicais] estaban formados por jovencitos muy compuestos que salían al escenario peinados a la gomina y vestidos de ‘smoking’, con corbata ‘de humita’ y todo. Así, aclamados fervorosamente por sus admiradores, eran estos conjuntos los portavoces de una imagen idílica del hombre de la tierra, de su vida y de sus virtudes, siempre cantadas con exageraciones románticas y patrioterías. Estas canciones de tarjeta postal hablaban inofensivamente del arriero, de la lavandera y del ‘huaso’ y eran interpretadas con voces dulces y entonadas por estos jóvenes de zapatos impecables.

A nosotros estos grupos no nos gustaban nada. Musicalmente eran más o menos como su apariencia: rebuscamientos vocales, armonías alambicadas y un limitadísimo número de recursos expresivos que se repetían hasta el cansancio, pero que terminaron imponiéndose como rasgos estilísticos propios de este movimiento (...) La otra cosa que no podía faltar era el famoso ‘bomborombóm’, es decir, la imitación vocal de los ritmos del tambor o de los rasgueos de la guitarra, remedo que

a veces llegaba a ser tan exagerado y complicado, que daba la impresión de que nuestras tonadas campesinas comenzaban a despeñarse hacia el ‘beebop’ del jazz americano. Se llegó a abusar de tal manera de estos recursos que se transformaron rápidamente en el rasgo predominante de la música de esa época, y durante bastante tiempo estos ‘bomborombón’, ‘bimbirimbín’ y ‘bambarambám’ se descargaron como ráfagas sobre los oídos del inocente radioescucha chileno.” (CARRASCO, 1988: 15)

A caracterização de um ou outro conjunto dentro do estilo neofolclórico foi uma iniciativa tomada por parte da indústria cultural mais do que propriamente pelos artistas que compuseram o estilo. Assim, é possível afirmar que, ao contrário da Nova Canção Chilena, o neofolclore nunca chegou a ser um movimento, mas sim uma corrente musical. De fato, a definição de neofolclore e da nueva ola folclórica era bastante ampla, se observarmos fontes da época. Em meados da década de 1960, gravadoras e publicações editoriais sobre música agruparam como “neofolclóricos” muitos artistas que, com o avançar da década, fizeram parte do movimento da Nova Canção Chilena, na medida em que passaram a compor canções com conteúdo de crítica social cada vez mais presente.

Podemos verificar esta inserção de artistas da NCCh no estilo neofolclore nas palavras do importante jornalista de rádio, Ricardo García, que escreveu nas páginas da revista Ritmo de la Juventud, em setembro de 1966. Neste artigo, ele escreve sobre a queda de vendas do estilo, procurando demonstrar como, após uma “moda”, restariam com destaque no cenário musical apenas os verdadeiramente bons artistas:

“En 1965 se llegó a un punto de saturación, se cansó el público con docenas de canciones todas en el mismo tono de tristeza nortina; se desorientó al público juvenil al lanzarse semana a semana nuevos conjuntos que eran imitación de otros (...) De ahí que a estas alturas de 1966, quedan entre los compositores, como algo valiosos y definitivo sólo nombres (dentro de este movimiento joven) los de Rolando Alarcón, Patricio Manns, Sofanor Tobar, Willy Bascuñan, Los Parra [Ángel e Isabel], Hernán E. Alvarez, Sergio Sauvalle y Los de Ramón.”<sup>51</sup>

Patricio Manns, jornalista, escritor e compositor – figura significativa do movimento da Nova Canção – aponta que os artistas que produziam o neofolclore ocuparam antes os programas de rádio, realizando uma música comercial, como uma renovação do show-biz, utilizando temas e ritmos inspirados no folclore chileno, principalmente. Sobre a aproximação entre membros da Nova Canção e do Neofolclore, Manns observa: “Era una relación distante, no teníamos ni siquiera amigos, como teníamos en el otro campo de la canción. Algunos de

---

<sup>51</sup> GARCÍA, Ricardo. “¡Viva Chile, Mi Alma!” *In*: Ritmo de la Juventud, nº55, septiembre – 1966, p.24-27. *In*: DÍAZ, 1998: 110.

ellos, como Pedro Messone<sup>52</sup>, intentaron meterse con nosotros, meterse yendo a la Peña, pidiéndole canciones a Víctor Jara, a mí, a otra gente.” (MANNNS, cit. por PANCANI, CANALES, 1999: 60)

Importantes artistas da Nova Canção Chilena expressaram suas opiniões a respeito do neofolclore e do que ele representou no cenário musical do Chile. Patricio Manns critica o termo “neofolclore” para definir o estilo musical de conjuntos como Los Cuatro Cuartos e Las Cuatro Brujas:

“...el folklor, por esencia, no tiene autor, y viene de la noche de los tiempos. Pero !?qué es lo que es neo-folklor?! Lo que ellos hacían era cantar canciones nuestras [de compositores chilenos, participantes da Nova Canção], que no era folklor, desde el momento en que eran de autoría registrada. Talvez inspiradas en forma folklórica, pero no había nada de neo ni de folklor en eso.” (MANNNS, cit. por PANCANI, CANALES, 1999: 63)

Eduardo Carrasco escreve em suas memórias que, apesar de apresentar um folclore distante da realidade, falseando a imagem do homem do campo, o neofolclore teve pontos positivos:

“Lo positivo de este movimiento fue que, en medio de este inquietante formalismo, estos mismos grupos comenzaron a incluir verdaderas canciones creativas en su repertorio y fueran ellos los primeros intérpretes de estos grandes compositores y poetas populares que por aquella época comenzaron a asomar la nariz en el ambiente artístico nacional: me refiero a Violeta, a sus hijos Ángel e Isabel, a Víctor Jara, a Rolando Alarcón, a Patricio Manns y a tantos otros, todos ellos, primeros confundidos con esta ola de ‘neofolklore’, y más tarde cada vez más distanciados de ella.” (CARRASCO, 1988: 15-16)

Carrasco entende que, de certa forma, o neofolclore foi importante, pois começou a pavimentar o caminho que mais tarde seria atravessado, e certamente modificado, pelo movimento da NCCh. Com o neofolclore, canções de origem folclórica ou produzidas a partir de seu vasto conjunto material, passaram a figurar entre os “hits” de sucesso, ganhando audiência, especialmente entre o público jovem, justamente aquele que veio a ser o principal público da Nova Canção em seu momento inicial. Podemos verificar certo anacronismo nas idéias de Carrasco, quando afirma que o público valorizou o neofolclore porque reconheceu em suas canções, principalmente, o caráter nacional e “...viendo en él, por encima de las falsificaciones de estilo, la fuerza que tendía a nacer y que exigía por fin expresarse en

---

<sup>52</sup> Pedro Messone, junto com Luis Urquidí e Guillermo Bascuñán, é um dos principais nomes do neofolclore. Messone foi integrante de “Los Cuatro Cuartos”, de “Los de las Condes” e, posteriormente, montou um conjunto que levava seu próprio nome – “Pedro Messone y los Pablos”. “Messone pasa en dos años por tres conjuntos del neofolklore que poseen las mismas características.” (DÍAZ, 1998: 31)

canciones auténticamente nacionales y populares” (CARRASCO, 1988: 16) Sobretudo, ele reconhece a importância do neofolclore por ter sido um estilo massivo, que possibilitou aos chilenos voltar a escutar formas musicais de inspiração no folclore.

Outro importante artista da NCCh, o cantor e compositor Víctor Jara, ressalta o caráter fabricado deste estilo e contrapõe frontalmente a Nova Canção a ele:

“La Nueva Canción se inició en 1965 o 1966, cuando en Chile estaba en boga un movimiento inducido por la industria del disco y la reacción para cumplir objetivos comerciales y políticos naturalmente. Era una música, aunque basada en ritmos chilenos, absolutamente ajena a nuestra idiosincrasia (...) los intérpretes debían ser altos, rubiecitos y bonitos, parte importante para vender mejor el producto. Mientras ellos obtenían los primeros lugares en la radio, nosotros empezamos a cantar por ahí e allá, así como los hijos de nadie. Decíamos una verdad no dicha en las canciones, denunciábamos la miseria, le decíamos al campesino que la tierra debía ser de él, hablábamos en fin de la injusticia y la explotación.” (JARA, Víctor. cit. por RODRÍGUEZ, 1984: 54).

## 2.6 – A visão tradicional do folclore: o grupo Cuncumén

As modificações introduzidas pelo neofolclore geraram oposições no interior do campo musical, entre aqueles que trabalhavam com folclore. O debate em torno do folclore ensejava diversas posições; uma delas compreendia o folclore como um conjunto de práticas e produtos culturais das classes populares, especialmente rurais, que haviam se formado no passado e existiam ainda no presente, sem, no entanto, admitir modificações de forma ou conteúdo. Como expressão musical desta vertente, podemos citar dois conjuntos de pesquisa e divulgação do folclore: Cuncumén (“Murmúrio da água” ou “água que murmura”, na língua indígena dos mapuches) e Millaray (“Flor de ouro”, também na língua mapuche).

O Cuncumén surgiu no ano de 1956, bem antes do ‘boom’ folclórico que tem lugar no Chile com a Nueva Ola Folklórica, em meados da década de 1960. A proposta do conjunto não buscava a divulgação comercial dos materiais folclóricos e era crítica aos conjuntos da música típica que modificavam as “raízes” daquele material. O Cuncumén não produzia para o mercado e seu objetivo central consistia no recolhimento de material folclórico e sua divulgação, observando fielmente suas características originais, contrários a qualquer modificação introduzida nele. As críticas às transformações introduzidas no material musical folclórico estão expressas no próprio nome do conjunto que, em vez de optar por uma denominação em espanhol, elege a língua mapuche (mapudungún) para se autodenominar.

De acordo com Zúñiga,

“Cuncumén presentó por primera vez en nuestra música popular una composición mixta de artistas, mujeres y hombres, que llevaban al escenario la música, las danzas y los atuendos del campesinado real, hecho cuya autenticidad les valió el reproche indisimulado de la prensa, interesada en opacar la reivindicación del mundo rural y de su pobreza, pues hasta ese momento nunca había aparecido en nuestro medio la figura del inquilino con su propia problemática.” (ZÚÑIGA, 2003: 57-58)

Para Zúñiga, o conjunto foi significativo, dentre outras coisas, porque buscou um compromisso de veracidade com o mundo que visava retratar e divulgar através de seu trabalho. Cabe ressaltar, que fizeram parte deste conjunto dois nomes importantes para o movimento da Nova Canção, os já mencionados Victor Jara e Rolando Alarcón.

Os partidários desta posição entendiam o folclore como algo estático, que se repetia sempre da mesma forma. Ao não considerar o folclore uma prática dinâmica, que era parte integrante do processo histórico-social e, portanto, transformava-se ao experimentar as múltiplas determinações desse processo, aos artistas e folcloristas dessa vertente de pensamento cabia efetuar a pesquisa e a compilação das manifestações folclóricas preservando suas “verdadeiras origens”. Em nosso entendimento, essa visão “romantizava” o folclore, considerando-o como o guardião da verdadeira cultura do povo, marcada pela pureza e pela não contaminação com a degradada cultura de massas.

Apesar dos esforços para tentar reproduzir fielmente o folclore chileno, a produção de grupos como o Cuncumén e o Millaray, atores sociais do seu tempo histórico, tinha diferenças indissolúveis da produção artística reconhecida como folclore. Enquanto estes provinham de artistas das classes populares e tiveram uma divulgação calcada na tradição oral – sujeita, portanto, a “silenciamentos” e modificações; a recompilação do folclore foi feita por grupos de estudos acadêmicos, formados prioritariamente por membros da classe média que se auto condicionava a não produzir nada de inovador. Ao tentarem reproduzir a “verdadeira” música chilena, estavam, na verdade, construindo algo novo: uma pesquisa e compilação musical do folclore, que ocuparia um novo espaço – distinto do “folclore” – na sociedade chilena.

A repetição de antigos costumes e práticas culturais por parte de setores marginalizados no processo de modernização capitalista – trabalhadores rurais, migrantes que saem do campo para as cidades, etc. – assumiria um importante papel de resistência a esse processo avassalador que solapava sua visão de mundo e sua própria cultura. De acordo com Joan Jara: “O Cuncumén tocava em manifestações, em comemorações do Primeiro de Maio e na casa de Neruda, no aniversário do poeta. A maioria de seu público era da classe

trabalhadora.”<sup>53</sup>. Podemos observar, portanto, que muito embora o Cuncumén não escrevesse e compusesse letras com conteúdo de crítica social, pois eles apenas selecionavam e divulgavam material folclórico, o conjunto tinha uma postura política próxima às classes trabalhadoras, que eram as produtoras daquele vasto material sobre o qual dedicavam o seu trabalho.

No entanto, na medida em que essa resistência seria realizada através de uma cultura estática, imóvel, calcada num passado cada vez mais distante; não restaria nada além da resistência estéril, pois ainda que existisse a possibilidade de pensar uma alternativa ao processo de modernização capitalista, a produção cultural – o folclore – não serviria como instrumento na construção de uma alternativa capaz de superar as contradições do capitalismo.

A valorização da cultura popular muitas vezes acabou desconsiderando que essa cultura está inserida no movimento histórico. Ao reconhecer nos elementos, significados e valores da cultura popular uma significação de resistência inata, acaba-se por desconsiderar como esses significados são forjados nas lutas cotidianas das classes, tomando-os como originários.

Segundo Joan Jara:

“No Chile, como em qualquer lugar, havia duas escolas de pensamento predominantes no que se referia ao folclore: uma delas o considerava algo estático, petrificado, a ser investigado apenas do ponto de vista antropológico e preservado para os museus; a outra, à qual pertencia Victor [Jara] e que só então começava a ser notada, via-o como uma expressão viva que poderia ser contemporânea e suscetível a transformações, desde que estivesse firmemente atrelada a suas raízes originais.” (JARA, 1998: 111).

A escola de pensamento que considerava o folclore como algo estático, à qual estava associado o conjunto Cuncumén, ao entender que o folclore deveria ser estudado, compilado e recuperado; tomava-o como elemento de um passado. As principais expressões artísticas do movimento da Nova Canção Chilena compartilhavam uma outra compreensão acerca do folclore; a de que ele era algo dinâmico, que podia se modificar para melhor expressar os anseios populares. Em verdade, essa concepção está presente em outros movimentos semelhantes, que se desenvolvem na mesma época, como o Nuevo Cancionero Argentino, que em seu manifesto de 1963 assinala:

---

<sup>53</sup> JARA, Joan. **Canção Inacabada**: a vida e a obra de Victor Jara. Trad. Renzo Bassanetti. Rio de Janeiro, Brasil. Ed. Record, 1998. p. 68.

“...quando o principal era a difusão da canção nativa, este estilo e este conceito, teve uma inegável justificação e, (...) merecendo de nós um alto respeito, (...) era natural e lógica a insistência em mostrá-lo 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**”<sup>54</sup>.

No entanto, essas modificações não poderiam desarticular a expressão artística e cultural de suas *raíces*, de sua origem mais profunda. Como afirma Joan Jara:

“A discussão se prolongou durante os anos iniciais da década de 70, provocando controvérsia e, às vezes, rancor. Embora Víctor tenha se separado do grupo Cuncumén no final de 1962, manteve contato com eles e, nos anos seguintes, auxiliou-os no campo específico da pesquisa do folclore autêntico, mesmo que muita gente os considerasse antiquados e anacrônicos. Ele pensava que, embora fosse um erro ser dogmático com respeito ao folclore, era também muito importante estudá-lo e tentar saber tudo que fosse possível sobre as velhas tradições e o povo que a criara.” (JARA, 1998: 111).

Portanto, ainda que possamos reconhecer diferenças entre a visão estática do folclore, expressa em grupos como Cuncumén e Millaray, e a visão que autorizava mudanças na forma e no conteúdo do folclore, pode-se afirmar que, ao traçar um mapa do campo musical chileno, a Nova Canção esteve mais próxima de Cuncumén e Millaray do que do estilo neofolclórico, muito embora temporalmente, sejam fenômenos bem mais próximos. Cuncumén e Millaray, assim como o movimento da Nova Canção Chilena, são contrários a pressão exercida por parte da indústria cultural que forçava o material folclórico a sofrer mudanças para adaptá-lo e transformá-lo em mercadoria.

Podemos visualizar a existência de uma ponte entre a concepção dos artistas da Nova Canção e a concepção romântica de cultura popular. Havia diálogo e aproximações entre as duas posições divergentes do debate acerca do caráter das manifestações folclóricas. Como assinala Víctor:

“El trabajador, campesino, el obrero, tienen una manifestación cultural que les es propia, que los identifica con su trabajo, con su tierra, con su ambiente. El pueblo crea melodías, instrumentos y ritmos que le son útiles para subsistir en medio de las limitaciones en que se desenvuelve. Tocando el charango, el tiple colombiano, el cuatro venezolano, nos dimos cuenta que les estábamos entregando al pueblo chileno un conocimiento y una identificación con sus propias cosas. Cosas que ellos desconocían no por ignorancia, sino porque eran mantenidas en la ignorancia.” (JARA, Víctor cit. por RODRÍGUEZ, 1984: 50)

<sup>54</sup> Manifiesto do “Nuevo Cancionero Argentino”. In: GARCIA, Tânia da Costa. “Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial de 1960.” In: VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular, IASPM-AL, 2005, Buenos Aires. Anais do VI Congreso da IASPM-AL, 2005.

In: [www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/Costa%20Garcia.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/Costa%20Garcia.pdf). p.6 – grifo nosso.

Podemos perceber, na opinião de Víctor Jara, elementos que o aproximam de uma visão romântica e, por vezes, idealizada das expressões culturais das classes populares. Ao mesmo tempo o romantismo está presente na visão acerca do papel do artista popular, cuja missão seria a de entregar ao povo a sua própria cultura. No entanto, é necessário levar em consideração as relações estabelecidas no interior do campo artístico e musical, e buscar perceber contra quem se dirige a opinião de Víctor Jara.

Num momento histórico em que a América Latina vivenciava a entrada de diversos produtos culturais norte-americanos, e a ascensão do folclore na indústria fonográfica chilena na versão ‘neofolclórica’; diversos movimentos culturais latino-americanos se voltam ao estudo das expressões artísticas de seu povo, buscando se contrapor à dominação cultural e apresentar uma resistência ao imperialismo cultural e a expressões de sua própria cultura modificadas e transfiguradas pelo processo de mercantilização cultural.

## 2.7 – A Nova Canção Chilena (NCCh)

De acordo com Víctor Jara, podemos nos referir aos anos de 1965, 1966, como o princípio do movimento da Nova Canção. É nesse período que o movimento começa a tomar forma. Muito embora vários de seus artistas já estivessem a produzir obras importantes, a relação e o intercâmbio entre eles – necessário para que possamos falar em movimento – começou a existir nestes anos, com a contribuição indispensável da abertura da Peña de Los Parra, a qual analisaremos com maior profundidade à frente. O termo “Nueva Canción Chilena” foi cunhado anos mais tarde, em 1969, como veremos a frente.

Joan Jara, esposa de Víctor Jara, escreveu na biografia “Canção Inacabada: a vida e obra de Víctor Jara” uma menção à importância que a campanha presidencial, já no ano de 1964, teve na formação do movimento. Diversos artistas próximos da esquerda chilena se reuniram para atuar na campanha do candidato Salvador Allende, do Partido Socialista (PS):

“Ángel Parra voltara da Europa especialmente para participar da campanha presidencial de 1964, e, assim, ele e Víctor reavivaram sua amizade cantando para Allende, além de começarem a trabalhar juntos com cantores como Rolando Alarcón, Patricio Manns, Hector Pavez e outros que lutavam pela mesma causa.(...) Em 1965, depois da euforia da atividade da eleição presidencial, instalou-se um estado de depressão generalizada entre os seguidores de Allende e pareceu, então, uma boa idéia aproveitar os novos contatos estabelecidos entre os artistas durante a campanha, afim de tentar criar uma alternativa aos meios de comunicação do *establishment*, agora amplamente dominados pelos democrata-cristãos vitoriosos.” (JARA, 1998: 113-114)

O movimento da Nova Canção tomou forma a partir de duas vertentes que se entrecruzaram no processo histórico. Além do encontro de artistas através da militância política, no terreno da esquerda, outro viés importante que impulsionou a constituição do movimento da Nova Canção foram os recorrentes encontros de artistas para o estudo e a apreciação de elementos culturais do folclore chileno e latino-americano. Podemos dizer, portanto, que duas raízes diferentes – a militância de esquerda e o estudo do folclore – se encontraram em meados dos anos 1960, e começaram a dar forma ao tronco de um novo movimento artístico e musical.

Fernando Barraza propõe uma definição, em linhas gerais, para compreendermos o que definia o movimento da Nova Canção Chilena. Segundo ele, a Nova Canção tem características musicais e temáticas:

“1 – Musicalmente, toma ritmos folklóricos o se basa en ellos para su forma expresiva (cueca, refalosa, cachimbo, trote, tonada, polca, etc.) Naturalmente, usa también de preferencia instrumentos adecuados a esos ritmos (quena, charango, guitarra, guitarrón, rabel, bombo, tormento, etc). 2 – Desde el punto de vista temático, alcanza tal vez su característica esencial. La letra apunta, abierta o sutilmente, hacia un cuestionamiento crítico de la sociedad, del orden establecido. Traduce, interpreta o pretende reflejar la realidad de la sociedad chilena de hoy y los distintos fenómenos que se manifiestan en ella. La dependencia cultural, el subdesarrollo, la marginalidad, la insurgencia, la injusticia social, la sociedad de consumo, encuentran en la Nueva Canción Chilena un crítico ángulo expresivo”.<sup>55</sup>

O movimento da Nova Canção Chilena realizou a pesquisa e divulgação de canções folclóricas, chilenas e latino-americanas; mas sua principal característica foram as composições próprias dos variados artistas que fizeram parte do movimento, com maior ou menor envolvimento. A crítica social presente nas letras das canções também foi elemento chave deste movimento. Dentro do conjunto das canções portadoras de crítica social, podemos classificá-las em duas diferentes categorias: em um grupo, podemos mencionar as canções de crítica social ampla, mais geral; em outro, as chamadas canções contingentes, que versavam sobre fatos e temas da conjuntura política mais imediata.

O folclore e a influência dele na criação musical foram elementos marcantes na Nova Canção. O reconhecimento de que as classes trabalhadoras são produtoras de cultura e a decisão de divulgar essa produção foi uma opção política de solidariedade a essas classes e,

---

<sup>55</sup> BARRAZA, Fernando. **La Nueva Canción Chilena**, colección Nosotros los chilenos. Ed. Quimantú, 1972. In: [www.abacq.net/imaginaria/disc001.htm](http://www.abacq.net/imaginaria/disc001.htm)

justamente por isso, foi também a afirmação de um compromisso com elas em seu processo de lutas sociais.

Fernando Barraza aponta que, para os folcloristas acadêmicos não havia relação entre Nova Canção e folclore, na medida em que o folclore é um conjunto de manifestações culturais que não carregam assinatura e autoria. São, portanto, expressões artísticas anônimas, que se transmitem através da oralidade. O movimento da Nova Canção Chilena, produziu canções com autoria, e se difundiu através de variados meios de comunicação oficiais e alternativos. No entanto, embora não seja folclore, podemos dizer que o movimento utiliza, ou se inspira nas formas folclóricas – esteticamente, musicalmente e nos conteúdos.

De acordo com Patricio Manns a relação entre o movimento da Nova Canção Chilena e o folclore se deu porque as primeiras canções do movimento foram influenciadas pelas formas folclóricas, em princípio chilenas, posteriormente continentais. Em suas palavras:

“...como nosotros escribimos apoyados en formas folklóricas, y a menudo utilizamos estos instrumentos el color es indudablemente folklórico. Es por ello que en un momento dado, y por necesidad de definición, los medios de comunicación de masas definen el nuevo rumbo de nuestra canción como ‘neofolklore’. Es también por esta misma razón que Violeta, Isabel, Angel, Patricio Manns, Kiko Alvaréz, Victor Jara, el primer Quilapayún, y decenas de otros intérpretes, pertenecemos en un momento dado al neofolklore.” (MANNNS, cit. por DÍAZ, 1998: 129)

No movimento da Nova Canção Chilena, encontramos a concepção de que o vasto material folclórico existente no Chile e na América Latina era material vivo e pulsante, que portava inúmeros significados e valores que poderiam ser utilizados como ferramentas educativas da própria classe trabalhadora. Em outras palavras, a consciência de classe poderia ser mobilizada através da canção.

O movimento desenvolve-se, se pensarmos os conflitos próprios do terreno da música, como uma busca de reação ao processo generalizado de mercantilização das relações sociais e da cultura, especificamente. A Nova Canção Chilena buscou produzir uma arte original que fosse ao mesmo tempo, elemento constituinte e constitutivo das grandes transformações culturais – em valores, costumes, na moral, etc. – vivenciados na década de 1960. A Nova Canção buscou, conscientemente, resgatar e renovar ritmos e formas folclóricas:

### 2.7.1 – Difusão da NCCh: as peñas

Se, por um lado, boa parte dos conjuntos neofolclóricos já estavam desfeitos por volta do ano de 1967<sup>56</sup>; o movimento da Nova Canção Chilena, por sua vez, crescia e se consolidava. No entanto, como já mencionado anteriormente, os canais oficiais de difusão cultural – rádios, gravadoras, etc. – não abriam espaço para as composições musicais de crítica social. Diante disso, o movimento e suas expressões, em princípio, buscaram veículos alternativos de difusão.

Podemos citar a fundação da Peña de Los Parra, em Santiago, como um pólo aglutinador e propulsor da Nova Canção. Ángel e Isabel Parra, ao voltarem da Europa, colocaram em prática a idéia de inaugurar uma casa noturna onde os artistas pudessem cantar suas composições folclóricas, ou inspiradas nas formas folclóricas, sem a necessidade de se travestirem como “neo-folclóricos”<sup>57</sup>. A Peña foi inaugurada em julho de 1965. A idéia foi cultivada durante a estadia dos irmãos Parra, com a mãe Violeta, em Paris. Na capital francesa, Ángel, Isabel e Violeta tocaram e cantaram na peña de um espanhol, chamada La Candelaria, que servia de abrigo acolhedor para diversos artistas latino-americanos que passavam pela Europa. Inspirados nesta vivência artística, os irmãos realizaram o projeto de abrir sua própria peña chilena. De acordo com Joan Jara:

“Nem Ángel poderia ter imaginado o importante papel que a Peña viria a ter no desenvolvimento do movimento da canção chilena, mas logo ficou evidente que era resposta a uma necessidade real. A idéia era simples – criar um ambiente informal, 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. Seria uma espécie de cooperativa de artistas, onde as pessoas teriam comida simples e ouviriam música folclórica chilena e latino-americana, em geral.” (JARA, 1998: 114-115).

Com relação ao público que frequentava a Peña, Joan escreve que este era predominantemente formado por estudantes, mas também por escritores, intelectuais, artistas

---

<sup>56</sup> Joan Jara escreve que: “O estouro comercial do folclore alcançara o seu ponto culminante. Já no ano seguinte [refere-se ao ano de 1966], ele começou a decair. O representante de um dos conjuntos de maior aceitação, Los Paulos, declarou em entrevista que, como o boom tinha passado, adotariam um estilo internacional.” (JARA, 1998: 118)

<sup>57</sup> Um exemplo da necessidade de adequação ao estilo neoclórico: “Na Europa, Ángel e Isabel ganhavam a vida como cantores folclóricos chilenos, ao lado de Violeta, mas, ao voltarem à sua pátria, descobriram que eram autênticos demais para serem aceitos nas rádios, em restaurantes ou clubes noturnos que eram os únicos lugares disponíveis para os profissionais se apresentarem. Ángel se viu obrigado a comprar um traje a rigor, e Isabel, um vestido de noite. Entre uma modinha comercial e outra, cantavam num espetáculo patrocinado por uma famosa marca de sais hepáticos, que tinha o inacreditável nome de *Show Efervescente Yasta*.” (JARA, 1998: 114)

e políticos, inclusive alguns pertencentes à ala mais progressista da democracia-cristã. Víctor Jara aponta que

“...a nosotros empezaron a buscar los universitarios. (...) Y los jóvenes universitarios nos llamaron y comenzaron a causar polémica. Entonces empezamos a sustentar posiciones, a hablar de la penetración cultural imperialista, e íbamos abriendo brecha contra viento y marea, contra los medios de información, contra la censura, contra la persecución, contra la violencia.” (JARA, cit. por RODRÍGUEZ, 1984: 49)

Ele chama a atenção do leitor para aquele que foi, primeiramente, o público central das canções que produziam: a juventude universitária.

O elenco estável da Peña de Los Parra era composto pelos dois irmãos Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns e, pouco tempo depois, Víctor Jara. O estrondoso sucesso desta peña serviu como impulso motivador para a criação de diversos espaços similares, em um curto período de tempo. Uma das peñas mais importantes para o desenvolvimento da Nova Canção foi a Peña da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Chile em Valparaíso, fundada um mês após a fundação da Peña de Los Parra, em agosto de 1965. Os principais artistas da Peña de Valparaíso eram Gonzalo ‘Payo’ Grondona, estudante de jornalismo e Osvaldo Rodríguez. É o próprio Rodríguez quem escreve sobre o repertório da peña:

“Aparte de las canciones recopiladas por Violeta Parra y sus propias composiciones cantadas por Osvaldo Rodríguez, se cantaban canciones de la Isla de Pascua, canciones argentinas y uruguayas. Dos casi permanentes invitados bolivianos, que interpretaban canciones en aymará y quechua acompañándose con charango, instrumento del altiplano, le daban categoría internacional. También figuraban en el repertorio de varios de los integrantes de la Peña canciones de la Guerra Civil Española. Gonzalo Grondona, además, había compuesto una canción dedicada a Viet Nam, *Ayer mataron a mi hermano*, transformándose así en precursor, dentro del movimiento de la NCCh, de una serie de canciones con el tema de la guerra.” (RODRÍGUEZ, 1984: 66-67)

Outra importante peña, fundada em 1966, foi a Peña da Universidade Técnica do Estado, em Santiago. No interior desta peña formaram-se os dois conjuntos mais significativos, em termos de projeção internacional, da Nova Canção; o Quilapayún (1965) e o Inti-Illimani (1967), ambos formados por estudantes desta universidade. Também em 1966, fundou-se uma peña por iniciativa da Federação de Estudantes Secundaristas, onde não se escutava apenas canções folclóricas, ou de inspiração folclórica, mas também sucessos internacionais. As peñas se proliferaram em diversas cidades chilenas, e não apenas em Santiago. Por volta de setembro de 1966, podia-se encontrar peñas em Antofagasta, La Serena, Valdivia, Concepción e Punta Arenas. As peñas fizeram tanto sucesso, que até mesmo

grupos que se definiam como apolíticos utilizaram o modelo dos irmãos Parra, conforme assinala Sandoval:

“Surgirán peñas de los más variados tintes. Raúl de Ramón tendrá la suya en Las Condes hacia 1972. En un negocio sin tinte político Chito Faró, autor de la tonada ‘Si vas para Chile’ tendrá la suya; aclarando en los periódicos ‘Esta es’ – decían los avisos – ‘la única peña de Santiago donde no se admiten melencidos ni se cantan las estúpidas canciones de protesta’.” (DÍAZ, 1998: 72)

O programa de rádio ‘Chile Ríe y Canta’, existente desde 1963 na rádio Minería, também abriu uma peña, por iniciativa do radialista René Largo Farías. Em 1965, Farías organizou uma turnê cujo objetivo era divulgar e socializar a produção folclórica. A turnê durou um mês, contando com mais de trinta apresentações desde Arica até Puerto Natales. Entre os convidados estavam “Los de Santiago”, Patricio Manns, “Las Caracolito”, Rolando Alarcón e um conjunto da Ilha de Páscoa.

Eduardo Carrasco escreve em suas memórias sobre a participação do Quilapayún em uma outra turnê, esta pela região sul do país. Organizada por René Largo Farías, levou o mesmo nome de seu programa, ‘Chile Ríe y Canta’ e ocorreu em 1967. Farías conseguira o apoio da CORA (Corporación de Reforma Agrária), um dos organismos mais progressistas do governo Frei, para a realização desta turnê. Carrasco aponta como as divisões políticas no interior da democracia-cristã se expressaram nesta viagem:

“La guerra de tendencias y las divisiones que existían entonces entre los demócratacristianos empeoraba las cosas: mientras algunos eran firmes impulsores de la reforma agraria, otros hacían lo posible para que ésta fracasara. Por este motivo en esta caravana musical en la que andábamos, muchas veces nos encontrábamos con estadios repletos de fervorosos auditores, en cambio, en otras ocasiones nos veíamos obligados a anular el espectáculo o cantar ante cuatro pelagatos que nos escuchaban muertos de frío y de aburrimiento.” (CARRASCO, 1988: 102)

As peñas se consolidaram não apenas como espaço de experimentação musical, de um movimento de renovação baseado no folclore e em suas formas, mas também como centro de reunião política da esquerda chilena. Joan Jara escreve: “[A Peña de Los Parra] Adquiriu a fama de viver cheia de revolucionários, desde marxistas até uma nova modalidade de cristãos de esquerda. Era um lugar onde a maioria dos jovens usava barba, em um gesto de solidariedade para com a Revolução Cubana.” (JARA, 1998: 141)

Diane Comel-Drury também assinala que as peñas cumpriram importante papel de aglutinar a esquerda. Suas apresentações expressavam um compromisso político por parte de setores da classe média, artistas, estudantes e intelectuais de esquerda com a ideologia

socialista e a classe trabalhadora. No entanto, a maioria do público das peñas não era composta por pessoas da própria classe trabalhadora. Aquele espaço seguia sendo majoritariamente frequentado pela classe média, sem que as peñas estabelecessem relações mais diretas com o movimento dos trabalhadores. Neste sentido, arriscamos dizer que as peñas foram organizadas por setores intelectuais da classe média para estes mesmos setores, cumprindo o papel de fortalecer suas convicções socialistas e instrumentalizá-los para estreitar os laços com os trabalhadores nas lutas pela radicalização das reformas durante os anos finais do governo Frei.

### 2.7.2 – O primeiro Festival da Nova Canção Chilena (1969)

Esta produção artística difundida através das peñas foi denominada como “Nova Canção Chilena” em julho de 1969, quando ocorreu um dos mais importantes eventos deste movimento: o “Primer Festival de la Nueva Canción Chilena”. O festival foi realizado pela Vice-Reitoria de Comunicações da Universidade Católica do Chile, por iniciativa, principalmente, de Ricardo García, importante figura do rádio chileno. O festival reuniu doze composições de diferentes artistas e premiou duas canções: “Plegaria a un labrador”, de Víctor Jara; e “La Chilenera”, de Richard Rojas. Em maio de 1969, Ricardo Garcia escreve sobre o projeto, ainda não realizado, assinalando que pretendia ser um espaço alternativo para a promoção da música chilena:

“Aquí no hay de por medio una radioemisora, no hay una revista, no hay un sello grabador ni tampoco intereses comerciales. Hay algo que puede ir más allá de los intereses limitados de una empresa. ¡Hay una idea y una necesidad de afirmar nuestra música que es parte de nuestra cultura, de nuestra manera de sentir y vivir!”<sup>58</sup>

Segundo Joan Jara, o festival foi concebido como uma “...investigação sobre a situação da música popular chilena, com mesas-redondas de que participaram compositores, produtores de discos e representantes da mídia de massa.” (JARA, 1998: 179) “Plegaria a un labrador” (Prece a um lavrador) foi cantada por Víctor Jara e pelo Quilapayún. Embora o conjunto não tenha sido convidado a participar, por ser considerado demasiadamente “político”, Jara, que à época era diretor artístico do Quilapayún, ensaia uma apresentação com o conjunto, forçando a entrada deles no festival.

---

<sup>58</sup> GARCIA, Ricardo. “Reivindicación de la Canción Chilena en Iquique” *In: El Musiquero*, n° 87, mayo (?) – 1969, p.01. *In: DÍAZ*, 1998: 116.

A revista destinada ao público jovem, *El Musiquero*, publicou um edital comentando o festival. Neste documento a revista afirmava apoiar a iniciativa de dignificar a música folclórica, mas informava que não estava de acordo com os métodos e as formas de organização do festival. O editorial criticava o fato de o festival ter sido um evento restrito a doze compositores selecionados e convidados, e não aberto a todos que desejassem se inscrever e concorrer. Criticava também as transformações que os artistas efetuavam nas canções inspiradas em formas folclóricas, como podemos observar no trecho abaixo:

“...creemos que no se puede hablar de una ‘nueva’ canción chilena, cuando se trata de folklore. El folklore, es rancio, es antiguo, es noble, viene desde los cimientos, no se puede hacer de nuevo. Está hecho y es así. Se pudo hablar de nuevos temas con las viejas formas, pero jamás de una ‘nueva’ canción chilena, porque nos parece que ya tenemos nuestras fórmulas y que son además, de tradicionales, hermosas y verídicas.”<sup>59</sup>

Muito embora tenham lançado esta crítica às transformações no folclore, as mudanças que o estilo do neofolclore introduzia na música não eram censuradas nas páginas da revista que, por sua vez, atuava como um importante instrumento de promoção do estilo e de seus artistas. Parece-nos que há uma crítica silenciosa, não explícita, sobre o conteúdo político e de crítica social que estava presente nas letras das canções, sobretudo naquela que se consagrou como ganhadora do festival. Ademais, o editorial criticou o fato de o festival ter selecionado artistas e, com isso, restringido a participação; porém a própria linha editorial da revista usava esse procedimento, não dando quase espaço em suas páginas para os artistas que compunham canções com conteúdo de crítica social.

No desenrolar das discussões geradas pelo festival, Ricardo García foi acusado de querer romper com a tradicional música chilena, ao convidar artistas majoritariamente situados no campo da esquerda<sup>60</sup>. Ele se defendeu alegando que este não era o objetivo do evento; uma vez que rendeu homenagens aos “Huasos Quincheros”, como representantes da música típica. Além disso, participaram do evento, embora não como concorrentes, diversas pessoas identificadas com a música tradicional, o que comprovaria que o objetivo do festival não era romper com estes; mas antes, acolher artistas, compositores, músicos e intérpretes que não tinham espaço de divulgação nos meios oficiais de circulação cultural.

---

<sup>59</sup> Editorial da revista *El Musiquero*. Agosto – 1969, n.º: 93.

<sup>60</sup> Participaram os seguintes artistas: Quilapayún e Víctor Jara, Richard Rojas, Isabel e Ángel Parra, Inti-Illimani, Tiempo Nuevo, Osvaldo Rodríguez, Kiko Álvarez, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Payo Grondona e Los Curacas.

### 2.7.3 – A relação entre a NCCh e a atuação política

No entanto, a maioria dos artistas que participaram da Nova Canção eram militantes, ou próximos, dos partidos de esquerda, especialmente do Partido Comunista. Arriscamos dizer que foi essa relação com os partidos de esquerda e o acirramento da polarização política que se processava no Chile ao final da década de 1960, que abriu possibilidades para que o movimento da Nova Canção também ganhasse audiência na classe trabalhadora. Uma vez que os próprios artistas declaravam que a canção por eles produzida poderia servir como instrumento de conscientização e de luta, e havia a real possibilidade de vitória da esquerda nas eleições presidenciais de 1970, diversos artistas passaram a se apresentar não apenas nas peñas, como também em sindicatos e associações de trabalhadores. Victor Jara assinalou que:

“Cantábamos en facultades universitarias, en peñas, en centros de trabajo. La Central Unica de los Trabajadores se dio cuenta que ésta era una canción que la clase obrera y campesina necesitaba para sus luchas, que era bandera de sus reivindicaciones, y nos llamó a recitales con los trabajadores. Mientras seguíamos censurados por la burguesía, nuestro auditorio aumentaba...” (JARA cit. por RODRÍGUEZ, 1984: 49).

Um exemplo do envolvimento de artistas da NCCh com a atuação política foi a trajetória do conjunto Quilapayún. O processo de formação deste conjunto se deu em estreita relação com os debates políticos em torno da reforma universitária, na qual seus integrantes estiveram diretamente envolvidos. Eduardo Carrasco recorda que houve divergências internas que determinaram a saída de Julio Carrasco, seu irmão, do conjunto. Em princípio, os três integrantes do grupo estavam próximos ao Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), porém ao longo do processo político da reforma universitária, Eduardo Carrasco escreve que:

“El carácter abstracto y esquemático de las posiciones ultraizquierdistas [refere-se ao MIR] no podía contentarnos a todos. La consigna ‘Reforma no, revolución’ iba al encuentro de un anhelo de cambios concretos que podían realizarse en torno a un consenso no imposible de lograr. El fin último puesto como objetivo inmediato los hacía pasar por encima de las posibilidades reales de transformación de nuestra vida académica. Nosotros queríamos la revolución pero esto no era un obstáculo para querer también cambiar nuestros planes de estudio, nuestras formas concretas de elección de autoridades, los estatutos, las orientaciones de presupuesto, etc. etc.” (CARRASCO, 1988: 127)

No decorrer deste processo, Julio Carrasco reafirmou sua identidade com o MIR e aprofundou seu compromisso político com este grupo revolucionário, saindo do Quilapayún e dedicando sua vida à militância.<sup>61</sup>

Carrasco aponta que foi o desenvolvimento da consciência política o que levou o Quilapayún para a militância, muito embora tenham buscado não associar diretamente a imagem do grupo ao Partido Comunista, “...protegiendo la representatividad amplia de izquierda que habíamos alcanzado durante el proceso de reforma.” (CARRASCO, 1988: 129) A aproximação do Quilapayún com a classe trabalhadora chilena se deu na medida em que a conjuntura política se acirrou. Os integrantes do grupo sofreram pressões cada vez mais constantes para que assumissem abertamente um posicionamento político. Assim, uma vez que não havia espaço para sua produção artística nos canais oficiais de divulgação e circulação da cultura, o conjunto voltou-se para os espaços alternativos de difusão, como federações estudantis, centros acadêmicos, partidos políticos de esquerda, sindicatos e centrais operárias.

Eduardo Carrasco reflete, em suas memórias, sobre a forma como o desenvolvimento cultural no Chile se deu acompanhando o desenvolvimento dos processos políticos, numa conjuntura de iminentes mudanças sociais. A Nova Canção teria utilizado as estruturas organizativas dos partidos de esquerda para lograr uma aproximação com o conjunto da classe trabalhadora. Carrasco assinala que, muito embora o movimento tenha utilizado a infraestrutura partidária, ao Partido Comunista não coube a função de dirigir ou manipular o movimento. Segundo suas palavras: “Lo que ocurrió con la canción chilena es que estas potencias creadoras encontraron en las organizaciones políticas y sindicales un medio para tratar de instalarse en una sociedad que de otro modo las habría rechazado.” (CARRASCO, 1988: 134).

Ainda que a Nova Canção Chilena não tenha sido uma iniciativa do Partido Comunista, este atuou como organizador da cultura, compreendendo que o movimento musical poderia tornar-se ferramenta de conscientização e educação da classe trabalhadora, cumprindo a função de estreitar os vínculos entre esta classe e o projeto político da esquerda. Carrasco aponta que, ao Quilapayún, interessava ampliar o seu próprio público para além do círculo intelectual de classe média, no qual nasceram e por onde difundiam sua arte: “A nosotros nos interessaba muchísimo no quedarnos como un grupo universitario, queríamos

---

<sup>61</sup> “La tensión terminó dividiéndonos y mi hermano, que sentía una verdadera vocación de guerrillero, se fue del conjunto.” (CARRASCO, 1988: 128)

atravesar las barreras de un público más o menos intelectual interesado en folklore para ser considerados como verdaderos artistas populares.” (CARRASCO, 1988: 144).

No entanto, a ampliação do público para além da classe média e a construção de uma arte verdadeiramente popular implicavam entrar em contato com o povo, conhecer-lhe a vida, hábitos, costumes e a cotidiana miséria. Este contato teria que se expressar na canção do Quilapayún, sem que isso significasse um abandono das formas artísticas que até então vinham desenvolvendo, restritos a um público de classe média. Esta tentativa de forjar uma síntese criadora está expressa de forma significativa no trecho abaixo:

“Nuestro vínculos con los obreros se hicieron cada vez más estrechos. Eran vínculos reales y había una gran verdad en ellos. Al principio nosotros entramos en esos medios con un cierto paternalismo pero pronto comprendimos lo equivocado de esa dirección. Participábamos en las concentraciones del 1º de mayo, en recitales organizados por los sindicatos y en fiestas y ceremonias que nos fueron abriendo una perspectiva más realista. Comprendimos que había algo así como una estética popular, la cual no necesariamente coincidía con nuestros gustos musicales y que si queríamos entrar con más fuerza en los sectores proletarios estábamos obligados a respetarla. (...) había aquí un doble aspecto: el vínculo real que nuestra música comenzaba a tomar con los sectores populares y el fenómeno político y el fenómeno político que nuestra definición causaba y que nos ganaba adeptos en este público que no necesariamente gustaba de un modo espontáneo de nuestra música. Se produjo entonces un juego de influencias mutuas: nosotros comenzamos a adoptar ciertos ritmos y formas que desde hacía años se habían asentado en las preferencias de nuestro pueblo y los trabajadores empezaron a escuchar con mayor atención lo que nosotros habíamos hecho hasta entonces.” (CARRASCO, 1984: 143).

Tânia da Costa Garcia arrisca afirmar que “o ideário que sustentava a Nova Canção coincidia, até certo ponto, com a ideologia do Partido Comunista e vice-versa.” (GARCIA, 2005: 9) Acerca desta polêmica sobre a relação entre os partidos de esquerda e o movimento da Nova Canção, em uma entrevista, o compositor Patricio Manns observa que: “Cuando se dice, por ejemplo, que determinados partidos tomaron como una tarea renovar la canción, están falseando la verdad; no es así, no es tan así; sin embargo, apoyaran el movimiento, que es otra cosa.” (MANNNS, cit. por PANCANI e CANALES, 1999: 59). Ainda que a Nova Canção não tenha sido uma iniciativa dos partidos de esquerda, como seus artistas protagonistas tinham referência ou participavam destes partidos, estamos de acordo com Tânia Garcia na idéia de que havia uma aproximação entre as idéias que embasavam a Nova Canção e a ideologia do PCCh.

Essa aproximação, entretanto, nem sempre foi harmoniosa. Eduardo Carrasco escreve em suas memórias que houve polêmica à época da gravação do disco ‘Por Vietnam’ (realizado pelo selo Dicap, do PCCh, em 1968) devido a uma canção específica, dedicada a Che Guevara – “Canción Fúnebre al Che Guevara”, de Juan Capra. Segundo Carrasco:

“El Che era en Chile un símbolo mirista y se corría el riesgo de hacerle propaganda al enemigo. Como los dirigentes de la Juventud no se ponían de acuerdo el problema se llevó a la dirección del Partido. El texto fue sometido al Secretario General Luis Corvalán quién dio su aprobación: el Che era un comunista y los ultras no tenían por qué apropiarse con exclusividad de su imagen. Nuestra proposición fue apoyada en bloque.” (CARRASCO, 1988: 132)

Joan Jara, em suas memórias, também relatou conflitos entre o PCCh e Víctor Jara, no que se refere à divergência sobre os caminhos para a construção da revolução socialista e sobre a necessidade ou não de insurgência armada naquele momento histórico do Chile:

“O Partido Comunista criticou Víctor por ter dedicado uma canção à Che Guevara [El Aparecido] naquele momento [1967], apesar desta não ser exatamente uma chamada às armas e sim uma demonstração de admiração pelo heroísmo do Che, além de uma denúncia dos métodos e objetivos dos Estados Unidos para proteger seus interesses na América Latina.” (JARA, 1998: 162)

A personalidade de Che Guevara, e a força simbólica e mobilizadora que ele exercia na esquerda, especialmente entre a juventude, vinha sendo disputada por diferentes setores da esquerda chilena. No interior do Partido Comunista, enquanto alguns entendiam que o Che era um símbolo que fortalecia o MIR e que, portanto, não deveria ser utilizado; outros acreditavam que poderiam utilizar o símbolo como exemplo de revolucionário. Entre os comunistas, prevaleceu a idéia de que o Che poderia ser valorizado, assim como a Revolução Cubana; porém ressaltando que a tática de guerrilha por eles empregada era válida para construir a revolução na realidade cubana, porém não na chilena. A idéia está claramente explícita na canção “A Cuba”, composta em 1969 por Víctor Jara.<sup>62</sup>

Em diversas frentes, os meios de comunicação buscaram desqualificar, enquanto produção artística, as canções que faziam parte do repertório da NCCh, acusando o movimento de ser “político” e não “artístico”. A disputa no interior do campo artístico, acerca da definição do que é arte, foi perpassada de forma crucial pelos debates e o acirramento da disputa travada no campo político. A polarização política que o país atravessava nos anos finais do governo Frei determinou o rumo de uma série de debates no interior do campo artístico.

Victor Jara refletiu sobre os objetivos políticos que determinada produção artística cumpre, ainda que não o faça de forma assumida. Em suas palavras:

---

<sup>62</sup> “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 és la elección.”  
In: [www.cancioneros.com](http://www.cancioneros.com).

“La juventud latinoamericana vive una realidad pobre. Una muchacha de 17 o 18 años, de un barrio cualquiera, uno de los siete hijos de un matrimonio obrero, que tiene que buscar el agua a seis cuadras de distancia, que duerme de a cuatro en una cama, que estudia y la escuela se le hace un infierno por la promiscuidad y los problemas familiares, por la miseria, escucha a Raphael en la radio a cada instante, cantándole al amor. Y lee una revista que está enamorado de una niña linda, – estoy inventando, pero todas esas historia son iguales – que descansa en una isla del Mediterráneo, después de sus constantes giras, y tiene autos, y esta niña se encuentra con él en París. Entonces esa muchacha obrera ingresa al ‘fans club’ de Rafael, ¿por qué? Porque busca encontrar un color más agradable a todo ese color oscuro que la rodea, y cada vez se va evadiendo y conformándose más, y odiando a su propia clase.” (JARA, cit. por RODRÍGUEZ, 1984: 50).

O compositor refere-se à maneira como a música pop é usada para promover a idealização e criação de ídolos que cultivam hábitos e valores da classe dominante, e assim, difundem esses valores e hábitos no seio das classes dominandas, associando à felicidade ao estilo de vida burguês, contribuindo para enfraquecer a identidade de classe no interior das classes trabalhadoras. A Nova Canção Chilena foi vista como uma canção perigosa, que atuava no sentido de questionar e abalar a ordem vigente.

Em duas cartas enviadas ao jornal *El Mercurio* – jornal tradicional da direita chilena – podemos verificar este tipo de crítica. Em uma delas, o leitor Jorge Montaldo Novella afirma que vê com amargura o surgimento de diversos artistas que pretendem renovar o folclore, buscando criar uma “nueva canción nuestra”.<sup>63</sup> Ele afirma que estas iniciativas visam destruir a tradicional música chilena, ao alegarem, dentre outras coisas, que o traje do huaso (vestimenta utilizada pelos conjuntos da música típica chilena) não corresponde ao que verdadeiramente vestia o homem rural chileno. Novella escreve:

“Pero, el hecho es tratar de destruir y hacer desaparecer – movidos por el slogan político ‘de cambiar las estructuras’ – la verdadera y tradicional música nuestra. Qué triste es ver hayan involucrado pasiones políticas en la música. Según mi parecer, los principables culpables de la actual desorientación y crisis por la que atraviesa la canción chilena son los ‘disjockeys’ y en segundo lugar aquellos ‘espontáneos inventores’ que, desde hace algún tiempo a esta parte, se han dado a llamar ‘neofolkloristas’. Estos últimos, con el apoyo de comerciantes de la música involucrados con los ‘disjockeys’, hará cuestión de unos cuatro a cinco años iniciaron la famosa ‘revolución’ del neofolklore. Indudablemente con el apoyo publicitario de los ‘disjockeys’ lograron un primer impacto que captó y sorprendió al auditor. Durante un tiempo en las radios no se oía otra cosa que canciones del neofolklore. Pero como todas las cosas prefabricadas y que no obedecían al sentimiento real de un pueblo, murió en forma tan estrepitosa como nació. Leí unas estrofas que se refieren a México existen otras que se refieren a los desgraciados incidentes de Puerto Montt, etc., pero hasta el momento esos mismos señores no han dedicado sus versos a los

<sup>63</sup> NOVELLA, Jorge Montaldo. **Segunda pata del folklore**. Seção de Cartas. In: *El Mercurio*. Revista de Domingo, em 14/09/69. p.4. In: DÍAZ, 1998: 112.

hechos de Hungria, Checoslovaquia o Polonia. (NOVELLA, cit. por DÍAZ, 1998: 112)

Podemos observar que a carta faz críticas diretas ao conteúdo político de certas canções, lamentando que as paixões políticas estejam adentrando o terreno da música folclórica. No entanto, ao final da carta, seu autor questionava o porquê de não aparecerem canções sobre a situação da Hungria, Polônia ou Tchecoslovaquia, países cujos governos comunistas alinhados com a URSS sufocavam revoltas e enfiavam-se com a população civil. De fato, para além de criticar a entrada de temas políticos na canção popular, o autor da carta condenava àqueles determinados temas que foram abordados<sup>64</sup>. Cabe ressaltar também que o autor da carta não faz distinção entre neofolclore e Nova Canção Chilena, atribuindo a ‘politização’ das canções ao estilo do neofolclore.

Em uma segunda carta, publicada não por coincidência pelo mesmo jornal, podemos observar que o autor, Osvaldo Silva, estabelece a distinção entre o neofolclore e a Nova Canção Chilena e dirige sua crítica aos dois, de forma diferenciada. Acusa o neofolclore de não ser um estilo genuinamente popular e atribui a isso o seu fracasso (lembramos que, de fato, em 1969, o ‘boom’ do neofolclore já havia passado). O tom geral desta carta é de um exacerbado conservadorismo e, muito embora diferencie neofolclore e Nova Canção, critica as duas vertentes na medida em que ambas introduzem mudanças nas formas folclóricas. Na carta, o leitor anuncia que a música de protesto – leia-se; as composições da Nova Canção – também fracassariam porque a relação entre protesto e folclore resultava artificial e fabricada. Segundo Silva, o folclore chileno havia sido rebaixado para servir de instrumento e veículo de protesto. Ele sugeria que se compusessem canções de protesto com outros estilos musicais: “...dejemos al folklore tranquilo y escribamos cosas alegres que es lo que necesita el pueblo.” (NOVELLA, cit. por DÍAZ, 1998: 113). Silva resalta que os chilenos são um povo que carrega a alegria na alma e que “la canción protesta esta fuera de foco en esta tierra.” Para finalizar, escreve: “En Chile el único arte folklórico auténtico está en Margot Loyola y quizás en el Concumén. Ellos han realizado labor de campo y an estudiado concienzudamente su carrera. Y, fenómeno raro, no protestan ni se quejan. No tienen tiempo: conciertos, estudios, giras. Arte. Folklore Puro.” (NOVELLA, cit. por DÍAZ, 1998: 113).

---

<sup>64</sup> A carta refere-se a “Preguntas por Puerto Montt”, canção escrita por Victor Jara em 1969. Na letra, Victor acusa ao ministro do interior do governo democrata-cristão, Pérez Zujcovic, pela morte de oito pessoas durante a repressão a uma ocupação de terras em Puerto Montt. Sobre o México, refere-se provavelmente a um álbum do conjunto Inti-Illimani, editado em 1969, com o título “A la Revolución Mexicana”. Nesta obra, os Inti-Illimani gravam canções populares mexicanas, que versam sobre sua revolução de 1910.

Neste final, ao considerar como produtores de arte folclórica apenas a Margot Loyola e, talvez, ao Concumén, Silva estabelece uma oposição entre trabalho de pesquisa folclórica e composições musicais políticas ou de crítica social. Os artistas da nova canção não estudariam o material que pretendiam renovar, apenas protestariam. Relembremos que Victor Jara e Rolando Alarcón fizeram parte do conjunto Concumén e que, Jara, apesar de ter saído do conjunto em 1962, seguiu colaborando em vários projetos com seus integrantes, como fez ao assumir a direção da Casa de Cultura de Ñuñoa, em 1963, com Maruja Espinoza, uma das componentes do Concumén. (JARA, 1998: 111)

Sobre a relação entre política e folclore, Sandoval ressalta a ausência de estudos que investiguem com maior profundidade a relação entre conjuntos do neofolclore e participação política. Este mesmo autor cita a gravação de um disco em 1970, dedicado a Jorge Alessandri, então candidato do Partido Nacional à presidência da república. O disco, chamado “Camino Nuevo”, é elaborado com a participação de artistas identificados com o neofolclore, tais como Willy Bascuñán, um dos componentes fundadores de “Los Cuatro Cuartos”, além de membros de “Las Cuatro Brujas” e “Los Huasos Quincheros”. No material do disco pode-se ler:

“Este Long Play constituye un homenaje que la juventud chilena brinda a Don Jorge Alessandri Rodríguez como testimonio de admiración por su brillante trayectoria al servicio del país. Las canciones se han inspirado en el profundo contenido de algunos de sus pensamientos.” (DÍAZ, 1998: 55).

É importante ressaltar que o disco “Camino Nuevo” se apresentava não apenas como uma obra em homenagem a Alessandri, como também inspirada nele. As canções, portanto, estavam carregadas de conteúdo político, como podemos verificar na música “Un grano de más de Arena”, de Willy Bascuñán: “La gente joven de mi Patria, / Torrente limpio como el mar, / Tiene el arma más temible: / El esfuerzo individual. / Aunque hay muchos que quisieron / Destruir esa verdad / Y ofrecen cambios de estructuras / Y que se sienten a esperar...” (BASCUÑÁN, cit. por DÍAZ, 1998: 55-56).

O movimento da Nova Canção foi um importante agente político da campanha presidencial de 1970. Diversos artistas comprometeram-se com a campanha do candidato da Unidade Popular (UP), Salvador Allende. O conjunto Inti-Illimani gravou um disco denominado “Canto al Programa”, no qual divulgavam, através de músicas compostas por Sergio Ortega, os pontos principais do programa de governo da UP. Uma das composições mais importantes para a campanha presidencial, que se tornou o hino da UP, foi a canção

Venceremos, de autoria de Sergio Ortega e Claudio Iturra, interpretada pelo Quilapayún. A canção apresentou duas versões; uma estritamente contingente, para ser cantada durante a campanha, e outra mais geral, menos apegada à conjuntura poética na qual, e para a qual, foi produzida.

Durante a campanha, Ángel Parra fez a leitura de um manifesto, no teatro Caupolicán, no qual estava expresso os contornos gerais do compromisso político que os artistas participantes da NCCh firmaram com a candidatura da esquerda:

“La realidad en que viven los países subdesarrollados exige una definición, un compromiso y una responsabilidad que cumplir en todos los medios y niveles. No podemos cerrar los ojos ni esquivar el golpe que nos están dando. Por estas razones es que quienes nos dedicamos al canto hemos dado cuenta que éste es una barricada para atacar y defendernos de aquellos que pretenden mantenernos colonizados culturalmente. El traer a uds. La voz y la guitarra de nuestro pueblo, es motivo de orgullo para nosotros. Nuestras canciones se han convertido en un arma peligrosa que podría contribuir a despertar al que duerma. No hay revolución sin canciones y qué hermoso es cantar a la revolución. Cantar con la convicción absoluta de que el camino es ese y no otro. Cantarle al obrero, a la mujer, al estudiante, a los campesinos. En la lucha estamos y en ella continuaremos. El deber del canto popular es estar junto a su pueblo. Si hoy el pueblo marcha tras la Unidad Popular, los cantores populares vamos a ella.” (PARRA, cit. por DÍAZ, 1998: 94).

A participação dos artistas da Nova Canção Chilena na campanha presidencial não se restringiu ao trabalho de compor canções que divulgassem e promovessem a candidatura de Allende. Diversos foram os artistas que saíram em turnê pelo país, divulgando presencialmente suas canções e as idéias da Unidade Popular. Estas viagens foram importantes para a UP, bem como para os artistas que aumentaram sua audiência e obtiveram um melhor conhecimento da realidade chilena, que puderam expressar em sua música. Assim, “los músicos de la Nueva Canción se transformaron en la cara visible, y fácilmente reconocible por el público masivo, de los nuevos valores que se proponían.”<sup>65</sup>

#### **2.7.4 – A NCCh e a indústria fonográfica**

Embora tenha iniciado sua difusão por canais alternativos de comunicação; o movimento da Nova Canção adentrou o circuito comercial da música. Sandoval levanta a importância de se investigar de forma mais aprofundada quais foram as reais possibilidades de

---

<sup>65</sup> ALBORNOZ, César. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente.” In: Vallejos, Julio Pinto (cord.). **Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular**. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2005. p.151.

inserção das canções da NCCh no mercado fonográfico, uma vez que o movimento propunha a produção de uma arte não comercial.

Sandoval cita a gravadora *Demon* como uma das principais propulsoras da música chilena, bem como de alguns artistas da Nova Canção. Este selo lançou obras de Ángel e Isabel Parra e Patricio Manns. Segundo o autor:

“El desarrollo de sellos discográficos independientes en Chile hacia mediados de la década de 1960 está en ascenso. ‘Caracol’, ‘Demon’ y luego Arena; ‘Jota’ y luego ‘Dicap’; ‘La Peña de Los Parra’ representan algunos de los sellos discográficos chilenos que darán espacio a la música realizada en Chile con raíz folklórica”. (DÍAZ, 1998: 90)

Entretanto, não foram apenas os pequenos selos independentes que acolheram as produções da Nova Canção Chilena. As multinacionais da indústria fonográfica que atuavam no Chile também divulgaram certas obras. Pode-se destacar a participação da gravadora Odeon na difusão de obras de Violeta Parra e do conjunto Quilapayún. Segundo Sandoval Díaz: “Quilapayún será editado hasta 1972 por Odeón, siendo uno de los pocos intérpretes que trabaja todavía hacia ese año con este sello (en todo caso su trabajo se encamina principalmente a través de DICAP.” (DÍAZ, 1998: 92)

A *Dicap* (Discoteca del Cantar Popular) foi a principal gravadora de divulgação da Nova Canção, fundada em fins de 1968, por iniciativa do Departamento Cultural das Juventudes Comunistas, órgão do PCCh. Ao longo de seus cinco anos de existência, a Dicap lançou 55 álbuns, 45 ‘singles’; incluindo obras da Nova Canção Chilena, boleros, música russa, música cubana, poesia de Neruda, discos do argentino Atahualpa Yupanqui, compilações de canções dos séculos XVIII e XIX realizadas por Margot Loyola, música erudita de Luis Advis, Jaime Soto León e Sergio Ortega, e discos de rock da banda Los Blops.

A arte gráfica dos discos da *Dicap* era elaborada e produzida, em sua maioria, pelos irmãos Vicente e Antonio Larrea. Sua arte combinava:

“...técnicas de serigrafía, emulsiones fotográficas erosionadas, ilustraciones, superposiciones y collages gráficos entre otras, que contribuyeron a darle identidad y unidad a la propuesta discográfica del sello, pues de ahí en adelante las producciones de Dicap no sólo eran fácilmente identificables dentro del mercado disquero si no que además aportaban una hermosura plástica que potenciaba con mucho la entrega del producto final.” (ZÚÑIGA, 2003: 81)

### 2.7.5 – Influência latino-americana e projeto de unidade na NCCh

Um importante aspecto do movimento da NCCh é o seu caráter, ao mesmo tempo, regionalista e internacionalista. Se por um lado, a opção pelo estudo do folclore e pelas formas e conteúdos folclóricos como arcabouço criativo, expressou uma aproximação do local; o movimento foi musicalmente aberto a diversas expressões musicais, especialmente às latino-americanas.

A aproximação com temas locais e com as formas folclóricas traduzia a intenção de expressar as reivindicações populares. O movimento buscou refletir e interpretar a realidade social vivida pela maioria da população chilena e latino-americana, e para fazê-lo buscou se apropriar da cultura popular. Pode-se afirmar que, para além de refletir ou interpretar a realidade, a Nova Canção pretendeu ser porta-voz dos anseios populares. Para o movimento, os artistas populares estariam, portanto, imbuídos da função romântica de revelar ao povo suas verdadeiras manifestações culturais e ser o porta-voz de suas reivindicações através de sua arte, no caso a música.

No entanto, a aproximação do local, como resultado de uma necessidade de refletir sobre, expressar e intervir na própria realidade, não transformou o movimento da Nova Canção numa bolha fechada sobre si. Ao contrário, ao aprofundar a reflexão sobre a realidade chilena, percebia-se como havia muitos elementos em comum com a realidade latino-americana e de outros povos oprimidos do mundo.

Não é à toa que, uma das principais influências da Nova Canção vem do país vizinho, a Argentina. A influência de artistas argentinos no Chile foi intensa, especialmente a produção artística de Atahualpa Yupanqui<sup>66</sup>, reconhecido folclorista argentino. Segundo Rodrigo Sandoval Díaz: “En la década de 1950, Atahualpa vendrá em Chile, prefigurando quizás la mayor influencia dentro de la nueva música de raíz folklórica chilena, ya sea que hablemos de Neofolklore o de la Nueva Canción Chilena.” (DÍAZ, 1998: 20) Para além de Atahualpa Yupanqui, diversos conjuntos argentinos como Los Chalchaleros, Los Fronteirizos, Los

---

<sup>66</sup> Atahualpa Yupanqui, cujo verdadeiro nome era Héctor Roberto Chavero, afirmou que “A la canción protesta deebria llamársele mejor Canción Testimonio, porque la protesta de nada sirve cuando no se combina con soluciones.” “Yo digo no sólo lo concerniente al paisaje o al campesino, sino lo que hay detrás, sus problemas. El folclor no es sólo la cosa amable y parasitaria, sino la raíz, el motor que desde dentro del espíritu del hombre hace la luz y la liberación”. YUPANQUI cit. por LARGO FARÍAS, René. **La Nueva Canción Chilena**. México: Casa de Chile, 1977. p. 21. De acordo com Largo Farías, Atahualpa Yupanqui significa “aquele que vem do fundo da terra para dizer coisas, para narrar”.

Huanca Hua, dentre outros, passaram a ser escutados no Chile e influenciaram fortemente a produção artística chilena<sup>67</sup>.

Sandoval Díaz assinala que o fenômeno de aparecimento de conjuntos musicais que divulgavam ou se inspiravam no material folclórico não ocorria apenas no Chile, mas antes em diversas partes do continente latino-americano. Diversos autores coincidem ao apontar que, fundamental para a difusão da música folclórica, ou de formas folclóricas, na Argentina, foi uma lei, decretada durante o governo peronista, que obrigava as rádios do país a destinarem uma porcentagem mínima de suas programações à música nacional. Esta iniciativa resultou em um importante impulso para a consolidação de diversos conjuntos de inspiração ou recompilação folclórica.

Na campanha presidencial de 1964, no Chile, a influência das canções folclóricas ou de formas folclóricas argentinas já se fazia presente. A democracia-cristã, já era tomada pela esquerda como uma grande força política adversária, o que a levou a selecionar e utilizar canções de Atahualpa Yupanqui que criticavam a face conservadora do catolicismo.

Oswaldo Rodríguez, citando o conjunto Inti-Illimani, eleva Atahualpa Yupanqui ao posto de pai da Nova Canção Chilena, no mesmo nível de importância que tinha Violeta Parra, considerada por muitos como a mãe. Isto evidenciava o reconhecimento por parte de artistas da Nova Canção da forte influência argentina em sua constituição. Em suas palavras:

“Deberíamos hablar acaso de una grande familia latinoamericana en la música. Como decían cierta vez los Inti-Illimani en Madrid: Atahualpa Yupanqui viene a ser algo así como el padre de La Nueva Canción. Entonces la madre sería Violeta, extraña pareja que al parecer nunca se encontró, pero engendraron una tremenda cantidad de hijos, es decir, una familia con tios, primos y parentes lejanos, allegados disidentes, contradictores, fariseos y hasta traidores.” (RODRÍGUEZ, 1984: 29).

Tânia da Costa Garcia aponta que, na Argentina, Atahualpa Yupanqui foi pioneiro na produção de canções de crítica social e de protesto, atuando como um dos principais organizadores da relação entre cultura popular e engajamento político. Yupanqui era um folclorista, assim como Violeta Parra, que recebia críticas dos folcloristas tradicionais, que compreendiam o folclore como um “patrimônio cultural a ser preservado de qualquer tipo de

---

<sup>67</sup> Maria Saez escreve, em um artigo de 1966: “...se produjo en nuestro país una verdadera invasión de conjuntos argentinos que vinieron a mostrar su música con nuevas modalidades. Los Chalchaleros (...), Los Cantores de Quilla Huasi, Los Fronterizos, interpretaron zambas y vidalas con armonizaciones diferentes a las que siempre se habían escuchado en Chile. Frente a ellos hay que mencionar muy especialmente a dos grupos jóvenes: Los Hunca Hua y Los Trovadores del Norte, que realizaron una efectiva renovación en el uso de las voces.” SAEZ, cit. Por DÍAZ, 1998: 119)

interferência que colocasse em jogo sua autenticidade.” (GARCIA, 2005: 3). Yupanqui<sup>68</sup> tinha outra visão acerca do folclore, que admitia que ele passasse por mudanças e alterações, para aproximá-lo dos problemas concretos, vivenciados pelos oprimidos num dado momento histórico, visão compartilhada pelos artistas da NCCh.

Na Argentina, em 1963, o compositor Armando Tejada Gómez escreve e divulga o *Manifesto do Novo Cancioneiro*, no qual expressa os elementos base da relação entre a canção popular e o engajamento político, e a proposta de renovação do material folclórico. Segundo Tânia Garcia, embora seja um documento argentino, ele pode nos servir para analisar movimentos semelhantes que aconteceram por toda a América Latina. Dentre seus objetivos, um deles é “a proposta de um intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares da América Latina”.<sup>69</sup>

A abertura para canções e ritmos do folclore latino-americano também se expressou na entrada de vários instrumentos musicais do folclore de seus países na produção artística da Nova Canção. O movimento acolheu, dentre outros, flautas andinas, vários instrumentos de corda como o charango andino, o “cuatro” venezuelano, o “tres” cubano, o “tiple” colombiano, o baixo mexicano e o banjo norte-americano. Incorporaram na percussão o “kultrún” mapuche, o bombo e a caixa “challera” da Argentina e o “cajón” peruano.

O movimento chileno, que se debruçou e foi influenciado pelas formas folclóricas nacionais, buscou incorporar em seu próprio seio um repertório do folclore latino-americano, por reconhecer elementos que identificavam a realidade social e cultural destes países. A Nova Canção Chilena procurou fortalecer a identidade latino-americana e antiimperialista, na medida em que se constituiu como um movimento artístico comprometido com as lutas das classes sociais oprimidas e exploradas, e desenvolveu a compreensão de que a união entre estas classes, de diferentes países, era um projeto que fortalecia e potencializava sua consciência de classe.

Podemos dizer, portanto, que a abertura para os ritmos populares e folclóricos da América Latina também expressava uma posição política por parte do movimento da Nova

---

<sup>68</sup> “Atahualpa Yupanqui, Tejada Gómez, Mercedes Sosa e seu marido, o músico e compositor Manoel Matus, parceiro de Tejada, foram filiados ao Partido Comunista Argentino. O vínculo com o Partido certamente incentivou e viabilizou as turnês realizadas por Yupanqui pela França e pelo leste Europeu. Quando Mercedes Sosa e seu marido se radicaram em Montevidéu, em 1962, o contato inicial com o país foi intermediado por artistas e intelectuais do Partido, como Galeano e Mario Benedetti.” (GARCIA, 2005: 9). Tânia Garcia ressalta que existia contribuição do Partido, extra-oficial ou mesmo oficial na constituição e divulgação do movimento. No Chile, conforme já observamos, esta contribuição se deu oficialmente e sua máxima expressão foi a criação da gravadora Dicap, pela Juventude do Partido Comunista.

<sup>69</sup> GÓMEZ, Armando Tejada. *Manifesto do Novo Cancioneiro*. In: GARCIA, 2005: 4.

Canção. Havia um projeto de construção de uma sonoridade latino-americana, como podemos perceber nas palavras de Víctor Jara:

“Nuestro canto no tiene fronteras, ni siquiera fronteras del lenguaje, porque el enemigo lo tenemos en tierras de distintos colores y lenguas, y trata de desangrarnos a todos por igual. Mientras más nos conozcamos seremos más fuertes. (...) Integramos todo tipo de cuerda y viento del pueblo latinoamericano para lograr un enriquecimiento sonoro. **Si la América latina es un sólo país** y tiene tantos instrumentos, ¿por qué tenemos que estar separados si todos somos iguales y tenemos un mismo enemigo.” (JARA, cit. por RODRÍGUEZ, 1984: 50 – grifo nosso)

O músico chileno Gustavo Becerra também escreve sobre o latino-americanismo:

“No coinciden ahora, y esto hay que tenerlo en cuenta para explicar la identidad cultural, nuestras fronteras geográficas, con nuestras fronteras económicas; y es así, por ejemplo, que la identidad chilena no puede estar determinada por los malos mapas que había en Valladolid cuando se creó la Capitanía General de Chile, con el absurdo de considerar la Cordillera de los Andes como una frontera. Chile es cultural, económicamente, una cosa indisoluble con la Argentina, con Bolivia y con el Perú. Esta es una cosa que hay que empezar por entender y entonces nosotros recién entenderemos por qué en nuestra música popular se oyen queñas, pincullos, tambores ligeros, por qué en nuestro folklore tenemos que hablar del folklore boliviano, argentino, peruano. Ahí recién nos explicamos la chilenidad de Atahualpa Yupanqui, que es nuestro, de la misma manera que la cueca chilena encuentra su mayor desarrollo en la provincia de Cuyo y no en la provincia de Linares, de la misma manera que el mejor diccionario de la lengua araucana se escribe en Argentina y no en Chile. De esa manera nosotros tenemos que sacar a flote lo que verdaderamente somos, la América tal como fue y el crisol tal como debe ser y no de acuerdo a prejuicios inventados en España hace siglos.” (BECERRA, cit. por RODRÍGUEZ, 1984: 50).

A citação de Bezerra demonstra uma reflexão sobre o caráter histórico da identidade cultural. A cordilheira dos Andes, antes de ser entendida como uma linha que divide e afasta os países que são atravessados por ela, deve ser compreendida como uma espécie de cordão que aproxima, culturalmente, os povos que habitam a sua extensão. A divisão da América Latina, primeiramente em vice-reinados e capitânias gerais, e posteriormente, em estados-nação, foi realizada de acordo com os interesses espanhóis, ou das elites criollas que lideraram o processo de independência, no século XIX. Esta divisão não corresponde à aproximação econômico-social e cultural da América.

Na medida em que os participantes do movimento da Nova Canção Chilena eram artistas que se situavam próximos às posições políticas da esquerda, podemos afirmar que a Nova Canção foi um movimento artístico de oposição à hegemonia capitalista, que buscou a unidade latino-americana no terreno cultural da música, como parte de um projeto maior de

unidade destes países na luta contra a exploração capitalista e, em especial, contra a presença imperialista dos Estados Unidos em seus territórios. Claudio Rolle ressalta a importante influência que a Revolução Cubana de 1959 exerceu sobre as diversas correntes da esquerda latino-americana.

“La denuncia del imperialismo norteamericano fue, en consonancia con lo dicho, uno de los temas más recurrentes del discurso político de la izquierda latinoamericana en esos años en que la situación de Cuba, Santo Domingo y Vietnam ponían dramáticamente de manifiesto los aspectos más oscuros del intervencionismo de los Estados Unidos en el mundo.”<sup>70</sup>

A solidariedade internacional aos povos oprimidos esteve presente em diversas composições sobre a guerra do Vietnam. Podemos destacar como exemplo o Lp lançado pelo conjunto Quilapayún, *Por Vietnam*, primeira gravação da DICAP, em 1968. Neste Lp, o Quilapayún gravou, dentre outras, canções de luta do período da guerra civil espanhola. Estas canções de conteúdo político foram também uma influência para o desenvolvimento da Nova Canção Chilena.<sup>71</sup>

Podemos observar que a Nova Canção não foi apenas um movimento aberto às formas e sonoridades latino-americanas. Fabia Salas Zúñiga assinala que:

“Al tomar como primer referente la reivindicación folk de Violeta Parra, la NCCH se abrió al influjo posterior del folk argentino (Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Jorge Cafrune, entre muchos otros), del folklore de los cinturones andinos (Bolivia, Perú) y la música brasilera (cuya primera mención podía aportala el bossa nova de João Gilberto, la poesía de Vinicius de Moraes o las canciones de Chico Buarque y Milton Nascimento) más la herencia de los trópicos afrocaribeños (el son cubano, el joropo venezolano, la cumbia colombiana incluso). El cosmopolitismo de la NCCH abarca también la asimilación de la chansonn française (Edith Piaf, Jacques Brel, Georges Brassens); la nueva canción española (Paco Ibáñez) o catalana (Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, Raimon) e incluso, como veremos después no está lejana la apelación al folk norteamericano (Pete Seeger, Woody Guthrie, Bob Dylan).” (ZÚÑIGA, 2003: 65)

Também esteve presente, de forma marcante, a idéia de que o movimento da Nova Canção era algo que vinha se desenvolvendo na América Latina, e mesmo, no mundo ocidental de forma geral, e não apenas no Chile. Como assinala Osvaldo Rodríguez:

<sup>70</sup> ROLLE, Claudio. **La ‘Nueva Canción Chilena’**. El proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende.”. In: [www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Rolle.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Rolle.pdf). – p.2.

<sup>71</sup> Diversas canções de luta da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) entraram no Chile por intermédio da atuação política do poeta Pablo Neruda que, à época, era cônsul do Chile em Madrid. Neruda organiza a vinda de exilados para o Chile e a formação de uma Aliança de Intelectuais em apoio à causa dos republicanos espanhóis, da qual participaram Raúl González Tuñón e sua companheira Amparo Mon, que conhecia diversas canções criadas na frente de batalha espanhola. Após a chegada do navio *Winnipeg*, realizou-se um grande ato em Santiago, chamado ‘El Corazón de España’, no qual foram divulgadas diversas canções.

“Pero, la Nueva Canción Chilena no fue un caso aislado. Naturalmente hubo coincidencias, como la hay en todo movimiento: influencias, corrientes análogas, momentos históricos semejantes. Por ejemplo, en 1968 esa Nueva Canción estuvo, entre otras cosas, al servicio de la reforma universitaria, mientras en Paris los obreros y los estudiantes ponían en jaque al gobierno, en México los estudiantes eran masacrados en la Plaza de Tlatelolco y en Brasil la dictadura iniciaba una represión contra la población civil encabezada también por los estudiantes.” (RODRÍGUEZ, 1984: 23)

Patricio Manns também aponta como o movimento da Nova Canção Chilena teria sido o braço chileno de um movimento muito maior de renovação da música popular, que se desenrolava em diversos países do mundo. Em suas palavras:

“Inmediatamente después [Manns se refiere ao ‘boom’ comercial do neofolclore] se produce esta otra eclosión, y se llama Nueva Canción Chilena, al comienzo. Nosotros, después, insistimos que no era chilena solamente, una Nueva Canción, por último continental. Después apareció Serrat, aparece Aute en España, otros en Portugal, aparece Pete Seger en Estados Unidos o antes que nosotros, Joan Báez, Dylan. Los Beatles también corresponden, de una manera u otra, dentro de sus propios continentes y de sus propios países, a una renovación de las temáticas de las canciones.” (MANNS, cit. por PANCANI e CANALES, 1999: 63)

O interesse por construir uma nova música latino-americana revelava-se numa tentativa de estreitar os laços entre estes povos para fortalecê-los na luta que tinham de travar contra o imperialismo norte-americano para libertarem seus povos da opressão a que estavam submetidos a séculos de dominação: espanhola, portuguesa, francesa, inglesa e, por fim, norte-americana.

## 2.8 – CONCLUSÃO

O objetivo central deste capítulo consistiu no mapeamento do campo artístico e musical chileno, destacando e analisando a música popular chilena que se baseava e inspirava nas formas folclóricas da cultura popular, desde os finais da década de 1920 até fins dos anos 1960. Detendo nossa análise na década de 1960, na qual tem início à formação do movimento da Nova Canção, buscamos analisar os debates que envolveram os atores sociais que tomaram as expressões folclóricas como elemento fundamental para a construção de uma nova música, bem como a inserção destes atores no contexto político. A década de 1960 foi um período de transformações significativas, que abalou convicções, normas e valores de conservação da ordem social.

Sobre a revolução cultural vivenciada na década de 1960, Hobsbawm escreveu que “a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos.”<sup>72</sup>. Ao longo deste segundo capítulo, procuramos demonstrar a importância deste público jovem urbano no desenvolvimento da Nova Canção Chilena. A juventude urbana foi agente protagonista da Nova Canção, como o seu principal público consumidor e também como produtora cultural.

Hobsbawm aponta que é precisamente no período que abrange as décadas de 1960 e 1970 que passa a existir uma cultura jovem global. A entrada desta cultura global, na América Latina, foi organizada de acordo com os interesses da indústria cultural, que apostava nos jovens da classe média urbana enquanto ramo de mercado a ser explorado.

No Chile, setores artísticos e intelectuais próximos da esquerda iniciaram um movimento de resgate de expressões da cultura popular, com o objetivo de se contrapor à homogeneização dos produtos culturais. Voltaram, portanto, sua atenção para a valorização da cultura popular e identificaram cultura popular com folclore. Hobsbawm assinala: “Que as camadas sociais superiores se deixassem inspirar pelo que encontravam no meio do ‘povo’ não era uma novidade em si.” (HOBSBAWM, 1995: 324) A valorização da cultura popular assumiu grandes proporções e, passou a ser compreendida, também, como um produto passível de se tornar mercadoria.

Portanto, no Chile na década de 1960, as expressões culturais do folclore musical foram mobilizadas pela indústria cultural – para inserí-las no contexto desta “cultura jovem” – e por setores do campo musical que se insurgiram contra a massificação e mercantilização da cultura. O folclore se transformou em terreno de disputa, sendo o seu significado associado a distintos projetos musicais, e mesmo, sociais.

Hobsbawm assinala que o fato de as camadas sociais superiores estarem inspiradas a promoverem um movimento de valorização da cultura popular pode ter tido relação com a aproximação de jovens, estudantes, com a atuação política e ideologia revolucionárias. Ele refere-se ao ocorrido no mundo ocidental – Europa e Estados Unidos – mas, aponta fenômenos paralelos no Terceiro Mundo.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 323.

<sup>73</sup> Nas palavras de Hobsbawm: “Essa guinada para o popular nos gostos dos jovens de classe alta e média do mundo ocidental, que teve até alguns paralelos no Terceiro Mundo, como a defesa do samba pelos intelectuais brasileiros, pode ou não ter tido alguma coisa a ver com a corrida dos estudantes da classe média para a política e a ideologia revolucionárias poucos anos depois. A moda é muitas vezes profética, ninguém sabe como.”

Arriscamos dizer que esta possível relação que Hobsbawm cogita no caso dos países de primeiro mundo, está colocada nas bases de construção do movimento da Nova Canção Chilena. Se nos países centrais do capitalismo, a aproximação com o popular no terreno da cultura prenunciou uma aproximação no terreno das relações políticas; no caso do movimento da NCCCh, essas aproximações ocorreram conjuntamente. Neste sentido, a aproximação com a atuação política revolucionária motivou o interesse de artistas e estudantes da classe média pela cultura popular, e vice-versa. As duas aproximações estão imbricadas na formação da Nova Canção.

Da mesma forma, se nos países centrais este movimento político da juventude urbana, de contestação da ordem vigente e de suas convenções repressoras da liberdade foi um movimento – como aponta Hobsbawm – fortemente marcado pelo subjetivismo, no Chile ele esteve mais atrelado ao projeto de construção de uma nova ordem social que estava identificada com a revolução comunista. É significativo para nossa análise ressaltar como o Partido Comunista Chileno, em meados da década de 1960, foi um dos principais agentes de organização desta juventude urbana que participou como construtora e consumidora da Nova Canção Chilena.

Neste sentido, a valorização das expressões musicais folclóricas traduziu um compromisso de solidariedade política com as classes sociais produtoras deste vasto material cultural. Solidariedade esta, que se expressou na tentativa de construção de um vínculo real entre setores da classe média e da classe trabalhadora, que atuaram conjuntamente na campanha política da Unidade Popular, em 1970. O movimento da Nova Canção Chilena foi um dos articuladores deste vínculo social.

Ao mobilizar o folclore para construir uma música portadora de significados e valores alternativos à hegemonia das classes dominantes chilenas, o movimento da Nova Canção teve de buscar meios alternativos de difusão cultural para se propagar. Procuramos demonstrar a construção destes canais alternativos ao nos referirmos às peñas, às gravadoras independentes e aos festivais; observando como, por sua vez, os veículos oficiais buscaram criticar o movimento, deslegitimando-o enquanto arte e, por outro lado, procurando absorvê-lo no mercado dos produtos culturais. A criação de veículos alternativos de comunicação e difusão cultural impôs-se não apenas como forma de resistência a homogeneização das formas

---

(HOBSBAWM, 1995: 325). Entendemos que é possível também traçar um paralelo entre o movimento de valorização do samba por parte de intelectuais brasileiros, e a valorização do folclore por artistas e intelectuais próximos da esquerda chilena.

musicais folclóricas, mas também como espaço onde foi possível experimentar novas formas de sociabilidade na produção artística.

A busca pelo resgate e pela renovação do folclore, efetuada pela Nova Canção Chilena, foi um movimento comum que ocorreu em diversos países latino-americanos por volta dos anos 1960. Se, por um lado, as bases criadoras do movimento da Nova Canção estavam assentadas no folclore chileno, por outro, o movimento foi internacionalista e, especialmente, latino-americano. Arriscamos dizer que o movimento da Nova Canção Chilena logrou alcançar uma síntese na produção de uma arte que foi, ao mesmo tempo, arraigada as características próprias do ambiente local, mas também expressou elementos de significação universal. Ao optar por expressar, através da música, os anseios das classes dominadas, o movimento foi capaz de perceber traços comuns entre o modo de vida destas classes na América Latina, compreendendo que a sua unidade musical (sem suprimir as especificidades das expressões locais, porém, tentando misturá-las na busca de um som latino-americano) poderia ser elemento que potencializasse sua unidade política.

O movimento da Nova Canção não buscou trabalhar o folclore enquanto expressão cultural pura, que deveria ser preservada; antes, se apropriou do folclore transformando-o ao mesmo tempo. O movimento pretendeu dotar as canções de inspiração no folclore de uma nova dimensão política e comunicacional, capaz de mobilizar agentes sociais para a construção de um projeto político contra-hegemônico, que teve uma de suas importantes etapas na disputa eleitoral pela presidência do Chile, vencida pela Unidade Popular em 1970.

No capítulo três, focalizaremos nossa análise numa tentativa de compreender quem são esses agentes sociais e, principalmente, como eles apareceram representados nas letras de suas canções, quais foram as formas utilizadas para representá-los, e como essa representação se articulou com o objetivo de mobilizá-los.

## Capítulo III – POR UMA NOVA CULTURA: A CANÇÃO COMO TEXTO E CONTEXTO HISTÓRICO

### 3.1 – A Nova Canção e a construção do nacional-popular

“...en Chile (...) lo popular y lo folklórico tiene una especial relevancia. En el terreno de la cultura somos como nuevos ricos, tenemos de todo, orquestas, conservatorios, instrumentistas, pero nos falta lo fundamental, que es una tradición desarrollada. Esta sólo puede ser creada haciendo lentamente el camino que los otros pueblos han hecho ya en siglos (...) De ahí la validez de este fenómeno de la Nueva Canción Chilena que, con Violeta Parra a la cabeza, por primera vez intentó hacer una música popular de carácter nacional, aunque sus elementos de construcción no sean únicamente chilenos, sino que también echen raíces en la música de otros pueblos latinoamericanos.” (CARRASCO, 1988 :159)

Neste capítulo pretendemos analisar algumas composições do movimento da Nova Canção Chilena. Nosso objetivo é compreender como estas composições relacionaram-se com a conjuntura específica na qual foram escritas, em que medida elas podem nos revelar algo sobre esta conjuntura e como a influenciaram, atuando como vetor na determinação de seus rumos.

Em princípio, é importante ressaltar que, em seu conjunto, o movimento da Nova Canção procurou ser uma expressão da cultura nacional-popular no Chile. Como destacamos no trecho de Eduardo Carrasco que introduz o capítulo, havia entre os artistas esta compreensão de que o movimento que acontecia deitava raízes no nacional-popular e que isso ocorria, em parte, porque suas composições partiam do estudo e da releitura das formas musicais do folclore. Ao nos referirmos ao nacional-popular, aproximamo-nos do sentido gramsciano do termo. Para Gramsci, a conformação de uma expressão cultural nacional-popular evidencia a quebra do distanciamento entre os intelectuais e os problemas reais vividos pela maioria do povo, da população de um país. Deve ser um produto cultural que esteja enraizado na compreensão popular e que, portanto, aborde temas de relevância para o conjunto da sociedade.

Valores nacionalistas estiveram presentes nas composições da NCCh e a categoria “Nação” apareceu em muitas de suas produções culturais, uma vez que o movimento musical buscava afirmar a qualidade e pertinência de uma cultura local e rechaçar a penetração cultural imperialista. A afirmação da necessidade de se contruir uma nova sociedade passava pela oposição ao imperialismo, à opressão externa exercida pelas potências do capitalismo mundial, mais especificamente os EUA, também no terreno da ideologia e das produções culturais.

Portanto, a NCCh tentou compor uma imagem do Chile e dos chilenos, muito embora tenha ultrapassado as fronteiras nacionais ao proclamar-se parte integrante da cultura latino-americana e, indo mais além, ao expressar solidariedade com outros povos em suas lutas antiimperialistas. Cabe destacar que a intenção de fazer parte e constituir uma cultura nacional-popular não implicou a rejeição ao que é produzido universalmente, às influências externas. Conforme assinala Carlos Nelson Coutinho, o nacional popular não é a “simples afirmação de nossas pretensas raízes culturais ‘autônomas’ contra a penetração do ‘cosmopolitismo alienado’.”<sup>74</sup> De fato, a construção do nacional-popular deve abrir-se às produções culturais mundiais procurando relê-las à luz da realidade específica de nossas próprias formações sociais.

No trecho a seguir, Carrasco ressalta a convicção de que, no Chile, a construção do nacional-popular passa pelo diálogo com a produção folclórica: “Estamos convencidos de que únicamente desarrollando estos elementos contenidos en lo popular, aunque no necesariamente quedándose en ellos, se puede construir una auténtica tradición musical que eche sus raíces en la vida y no se quede como pura invención elitista.” (CARRASCO, 1988: 164).

O nacionalismo presente nas composições da Nova Canção Chilena teve caráter antiimperialista e associou-se a um projeto político de construção do socialismo, ao pretender ser um instrumento de mobilização e engajamento na luta política e eleitoral pela candidatura do socialista Salvador Allende. O movimento da NCCh foi uma das expressões de uma força histórica de caráter progressista, que produziu uma releitura do arcabouço da cultura popular folclórica, buscando ressaltar-lhe o conteúdo subversivo e produzir uma nova cultura a partir de seus referenciais. Analisando as canções folclóricas que foram compiladas e, por vezes, modificadas pelos artistas da Nova Canção, verificamos como a seleção do material folclórico foi orientada por uma tentativa de reabilitar significados, experiências e valores que apresentavam algum conteúdo crítico, alternativo ou oposto ao hegemônico. Analisaremos os casos de “La Beata”, uma canção popular chilena, gravada por Victor Jara em 1966, e “Duerme, duerme negrito”, uma das mais difundidas da NCCh.

---

<sup>74</sup> Coutinho, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaio sobre idéias e formas. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 60.

*La Beata*<sup>75</sup>

Estaba la beata un día  
 enferma del mar de amor  
 el que tenía la culpa,  
 era el fraile confesor.

*Chiribiribiriri,  
 chiribiribirón  
 a la beata le gustaba  
 con el fraile la cuestión.*

No quería que le pusieran  
 zapato ni zapatón,  
 sino las sandalias viejas  
 del fraile confesor.

No quería que le pusieran  
 mortaja ni mortajón,  
 sino la sotana vieja  
 del fraile confesor.

No quería que la velaran  
 con vela ni con velón  
 sino con la vela corta  
 del fraile confesor.

A canção relata a estória da paixão de uma beata fervorosa, de reais virtudes cristãs, por seu padre. Como aponta Connell-Drury<sup>76</sup>, a canção é marcada por um humor que explora as ambigüidades e múltiplos significados das palavras, “con doble sentido sexual, llamado picardía”. A letra apresenta elementos de oposição a um dogma católico; de forma humorada expõe uma crítica ao conservadorismo do catolicismo oficial. A crítica ao celibato da Igreja Católica é um elemento que se encontra inserido e influente no senso comum, no catolicismo dos simples, tal como definido por Gramsci. Este elemento progressista não podia existir sem admoestar ou abalar aquilo que era estabelecido pelo catolicismo oficial. Este, por sua vez, não buscou adaptar a crítica do celibato em seu interior, reorientando-a e dotando-a de sentido novo, na medida em que isso implicava uma transformação no interior do próprio discurso oficial, que a Igreja não se propôs a realizar. A atitude tomada pela Igreja Católica em face da divulgação da canção demonstra uma tentativa de anular este elemento de crítica progressista, expurgando-o da visão de mundo das classes populares, trabalhadoras.

Após ter sido divulgada em cadeia nacional, em um programa de rádio, seguiu-se uma série de manifestações contrárias à canção por parte da Igreja Católica, o que levou as rádios a

---

<sup>75</sup> Esta letra e todas as demais que são citadas neste capítulo foram retiradas do sítio:  
<http://www.cancioneros.com>

<sup>76</sup> COMELL-DRURY, Diane. “Significar el compromiso político: la música de la peña chilena”. In: Disponível em: <<http://www.americanto.cl/documentos>

proibir sua difusão e o Escritório de Informação da presidência da República a ordenar o seu recolhimento das lojas e a destruição da gravação original. Em uma entrevista dada à imprensa, Victor Jara pronunciou-se a respeito do ocorrido:

“Nunca imaginei que uma música folclórica absolutamente autêntica e muito antiga, recolhida por mim mesmo na região de Concepción, pudesse provocar semelhante reação. Os que consideram atrevida e irreverente uma canção folclórica picaresca e maliciosa como essa estão negando a decência da criatividade popular, que é a verdadeira base da nossa tradição (...) Eles estão usando um critério caduco de moralidade que não tem cabimento em nosso século. A própria Igreja está evoluindo. Em todo o mundo, o folclore mescla temas religiosos e profanos, porque é esse o espírito humano. Não é da minha competência desfigurar este material, em especial porque ele está sendo estudado de maneira científica.” (JARA, 1998:119)

Esta fala é extremamente reveladora das intenções que estavam embutidas na gravação desta canção, e da disputa travada em torno do folclore e das canções populares. Victor Jara utilizou como argumento, para legitimar a canção, o fato de ela ser muito antiga e repousar na base daquilo que constitui a tradição popular. A canção seria parte de uma determinada tradição que deveria ser reabilitada e revivida. Embora utilize a tradição e o passado como mote para defender a canção, sua fala rechaça a tradição oficial da Igreja Católica e revela: “...estão usando um critério caduco de moralidade...A própria Igreja está evoluindo...”. Aquilo que é antigo mas não nos serve para o presente, ou para o que desejamos construir no futuro, torna-se “caduco”. Não se trata, portanto, de valorizar o passado naquilo que ele tem de conservador, mas sim naquilo que ele pode ter de crítico ao dominante, de progressista, de alternativo.

Em seguida, Victor Jara assinalou que não pretendia desfigurar o material, ou seja, não pretendia modificá-lo para torná-lo palatável àquilo que as classes dominantes desejam ver e ouvir. Victor Jara buscou respaldar aquilo que fez indicando que havia uma ciência estudando este material. A autoridade de uma ciência foi erigida para protegê-lo dos ataques conservadores da Igreja Católica. As *peñas* tornaram-se o único local aonde ainda era possível escutar a canção que, justamente por conta da repressão e censura que se abateu sobre ela, transformou-se numa espécie de ícone contra o conservadorismo e passou a ser bastante executada.

Outra canção folclórica apropriada pela NCCh que também demonstra a tentativa de reviver significados antagônicos ao hegemônico foi “Duerme, duerme negrito”, uma canção popular cuja versão foi compilada pelo argentino Atahualpa Yupanqui e registrada em Paris, no ano de 1969.

Duerme, duerme negrito,  
 que tu mama está en el campo, negrito...  
 (...)

Te va a traer codornices para ti,  
 te va a traer rica fruta para ti,  
 te va a traer carne de cerdo para ti.  
 te va a traer muchas cosas para ti.  
 Y si negro no se duerme,  
 viene el diablo blanco  
 y ¡zas! le come la patita,  
 ¡chacapumba, chacapún...!  
 (...)

Trabajando,  
 trabajando duramente, trabajando sí,  
 trabajando y no le pagan, trabajando sí,  
 trabajando y va tosiendo, trabajando sí,  
 trabajando y va de luto, trabajando sí,  
 pa'l negrito chiquitito, trabajando sí,  
 pa'l negrito chiquitito, trabajando sí,  
 no le pagan sí, va tosiendo sí  
 va de luto sí, duramente sí.

Esta é uma canção de ninar, bastante popular no Chile. Assim como em “La Beata”, elementos religiosos também estão presentes em “Duerme, duerme negrito” – o monstro que assusta a criança é o diabo, a personificação do mal no cristianismo. Podemos verificar que a canção se apropria de um símbolo que pertence ao imaginário católico difundido no senso comum.

A canção revela ainda, para além da exploração de classe, elementos de opressão racial, que se somam à opressão de classe. A criança que deve dormir enquanto sua mãe trabalha é o “negrito” e aquele que vem lhe amedrontar caso não durma é o “diabo branco”. Metaforicamente, a canção se refere ao dominador, ao proprietário das terras, ao empreendedor capitalista, às empresas estrangeiras, em última instância, aos representantes das classes dominantes. O seu tema principal versa sobre a exploração do trabalhador, que é submetido a precárias condições de trabalho no campo, estando exposto a riscos à saúde, e à morte cotidianamente. O tema da situação do trabalhador rural e a crítica social de denúncia à exploração a qual estava submetido foi recorrente nas produções da NCCh. Para compreender como estas canções relacionaram-se com o momento no qual foram produzidas e/ou regravadas é importante analisar as transformações sociais que foram vivenciadas no campo chileno ao longo da década de 1960.

### 3.2 – Relações de trabalho no campo e reforma agrária

As relações sociais no campo chileno caracterizavam-se, desde longuíssima data, por uma estrutura rigidamente hierárquica, na qual as relações de trabalho baseavam-se na verticalidade de um paternalismo autoritário que gozava de alto grau de legitimidade. Havia, na prática, um controle do voto rural por parte dos proprietários da terra. Em finais da década de 1950 e início dos anos 1960, a demanda por reforma agrária, cujo debate fora impulsionado com o advento da Revolução Cubana, provinha, principalmente, de camadas médias urbanas sensibilizadas pela dimensão econômica, política e social que esta reforma suscitava.<sup>77</sup>

A atividade agrícola no Chile obtinha baixos níveis de produtividade que, somados ao crescimento da população urbana, obrigavam o governo a importar alimentos desde a década de 1940, ocasionando desequilíbrios na balança de pagamentos. Diante da necessidade de modernizar a agricultura, o governo de Jorge Alessandri (1958-1964) colocou em pauta a questão da reforma agrária, porém sem questionar o latifúndio. A reforma agrária proposta por Alessandri incidia apenas nas propriedades de terra improdutivas e, ainda assim, causou divisões no seio da SNA (Sociedad Nacional de Agricultura), onde uma parcela mostrou-se contrária ao projeto, ao passo que outra o defendeu alegando que era necessário constituir uma classe média rural capaz de atuar como dique de contenção das demandas por uma reforma agrária mais radical.

Ao contrário, tanto a esquerda quanto a democracia-cristã faziam uma leitura que identificava na permanência das grandes propriedades de terra um dos problemas centrais do desenvolvimento da economia chilena. Paralelamente à demanda nacional proveniente da classe média, a reforma agrária passou a ser defendida por organismos internacionais, como a CEPAL e a FAO, e pela Igreja Católica.

Em começos da década de 1960, a Igreja Católica no Chile adotou uma posição pública favorável à execução de mudanças estruturais na sociedade chilena, com o objetivo de

---

<sup>77</sup> “En Chile, la concentración de la propiedad agrícola fue un tema de intenso debate durante el siglo XX hasta la reforma agraria. La distribución de las tierras regadas hablaba de una fuerte concentración de la propiedad: en 1955, un 4.4% de los terratenientes poseían el 43.8% de ésta, mientras que un 36.9% de los propietarios era dueño de sólo un 2.3% de las tierras bajo riego. El minifundio que acompañaba a la gran propiedad era también un problema de magnitud en el Chile rural. En no pocas ocasiones, el minifundista había sido previamente un inquilino de confianza, que gracias a ésta había podido ascender en la escala laboral de la hacienda, hasta formar un pequeño capital – generalmente en animales –, con el cual a la postre había podido adquirir tierras. De hecho, el pequeño propietario dependía del gran terrateniente casi tanto como el inquilino, pues esta figura patriarcal, además de ser su fuente de créditos, era quien le compraba su producción.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.*2005: 221).

minorar a miséria. A reforma agrária estava entre estas mudanças clamadas pela Igreja que, agora, não mais se limitava ao recurso da caridade para atacar o problema da pobreza.

De fato, após o bom desempenho da esquerda nas eleições presidenciais de 1958, a hierarquia da Igreja foi, paulatinamente, se aproximando dos democrata-cristãos em detrimento dos conservadores. A Igreja dava sinais de desacreditar a estratégia defensiva do Partido Conservador como uma estratégia eficaz para combater o avanço da esquerda. Como apontam os autores de “Historia del Silgo XX Chileno”: “Para la Iglesia, atrás quedaban los tiempos de la sola denuncia al comunismo, ahora se asumía un papel activo para disminuir la base de apoyo de la izquierda.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.* 2005: 218).

Uma das medidas de maior repercussão tomada pela Igreja Católica foi a decisão de realizar a reforma agrária em suas próprias terras; o que foi feito em 1962, porém em apenas 10% do total de suas terras. Conforme assinalam Correa e Figueroa:

“Con apoyo financiero del exterior, sobre todo norte-americano, la Iglesia creó el Instituto de Promoción Agraria (INPROA), el cual tuvo a su cargo la conducción del proceso de reforma, que incluía asesoría a los inquilinos en el manejo de la empresa agrícola y su organización en cooperativas como etapa preliminar a la futura venta de las tierras a las cooperativas ya constituidas, o bien bajo la forma de propiedades familiares. La asesoría de INPROA debía continuar aún después de esta última etapa. En el fondo, éste fue un plan piloto que, a corto plazo, se constituyó en el modelo de reforma agraria propugnado por el gobierno de Eduardo Frei.”(CORREA, FIGUEROA, *et.al.* 2005: 220).

O governo de Eduardo Frei propôs uma nova legislação para a questão agrária. Ao contrário da legislação que vigorava no governo Alessandri, segundo a qual apenas os latifúndios improdutivos e mal explorados poderiam ser expropriados, a Democracia Cristã propunha algo diferente. De acordo com a nova legislação proposta, a extensão da propriedade de terra passou a ser o elemento determinante para torná-la passível de expropriação.

Embora esta nova legislação só tenha sido aprovada em 1967, antes mesmo desta data o governo democrata-cristão assumira a postura de acelerar a reforma agrária apoiado na legislação de 1962. Entre 1965 e 1970 1.134 propriedades rurais foram expropriadas, com uma superfície irrigada de 253.000 hectares<sup>78</sup>, numa superfície total de 3.000.000 hectares. Ao longo deste processo:

---

<sup>78</sup> Por ser o Chile um país de clima seco, os projetos de reforma agrária devem considerar a extensão de terra irrigada e, portanto, propícia ao desenvolvimento de atividades agrícolas, como critério para a definição de extensões de terra para a reforma e distribuição.

“Casi 30.000 familias fueron organizadas en asentamientos, una fórmula ecléctica que evitaba la entrega de la tierra en propiedad individual a los campesinos, ya fuera por su escasa preparación empresarial para manejarse con autonomía del Estado, ya fuera porque en la misma Democracia Cristiana había importantes sectores que presionaban para que en el ámbito rural se creara un área de propiedad social, no muy bien definida, como una manera de ir alejándose de fórmulas capitalistas e ir avanzando hacia un ‘socialismo comunitario’, modelo de escasa claridad programática.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.* 2005: 249).

O objetivo da reforma agrária do governo Frei consistia em modernizar os processos produtivos no campo e, assim, aumentar a produção agrícola. Conjuntamente, objetivava-se elevar o nível de vida dos trabalhadores rurais, incorporando este setor social nos processos de participação política, proporcionando a ele autonomia frente aos grandes proprietários rurais tradicionalmente ligados ao Partido Conservador. De fato, a Democracia Cristã também encarava este projeto como um projeto eleitoral, uma vez que sua base social se constituía nos setores considerados “marginalizados”, dentre os quais estavam os camponeses. Portanto, o projeto de reforma agrária vinha acompanhado também de uma proposta nova de legalização dos sindicatos rurais.

Também no ano de 1967, foi aprovada uma nova legislação sobre a sindicalização camponesa. A década de 1960, no Chile, assistiu a um notável crescimento do número de camponeses organizados em sindicatos rurais. De acordo com dados de Timothy Scully:

“...los 20 sindicatos campesinos que en 1959 comprendían 1.656 trabajadores, habían aumentado en 1965 a 33 sindicatos con 2.126 miembros, cifras que al año siguiente se habían elevado a 201 sindicatos con 10.647 afiliados, y así sucesivamente, llegando en 1969 a 423 sindicatos que agrupaban a 104.666 campesinos.” (Cit. por CORREA, FIGUEROA, *et.al.* 2005: 249)

É importante ressaltar que o modelo de sindicalização camponesa não correspondia aos sindicatos urbanos, os quais se encontravam reunidos em uma Central Única de Trabalhadores. No campo existiam várias confederações de sindicatos rurais, tais como *Triunfo Campesino*, *Libertad*, *Ranquil*; e a Democracia-Cristã disputava com as forças de esquerda a influência política e direção destas organizações sindicais.

A crescente organização do trabalhador rural refletiu-se no aumento do número de greves rurais. Se entre 1960 e 1964 verificamos apenas 54 greves no campo, no período entre 1967 e 1969 foram 1.821 greves. O processo de reforma agrária convulsionou a ordem estabelecida, as relações sociais dominantes no mundo rural, tendo representado um duro

golpe na estrutura que garantia a manutenção da dominação da classe social proprietária de terras sobre os trabalhadores rurais.

O movimento da Nova Canção Chilena compôs diversas canções nas quais o trabalhador rural figurava como o principal tema. Destacaremos aqui apenas algumas e buscaremos analisar o que o movimento musical disse sobre o tema e de que forma o fez, partindo da idéia de que ele visava disputar a consciência deste setor social para um projeto de esquerda. A principal canção do movimento que tematiza o trabalhador rural é a composição de Victor Jara, que venceu o 1º Festival da “Nueva Canción Chilena” (1969), “Plegaria a un labrador” (Prece a um lavrador). Conforme o próprio nome assinala, a composição tem o mesmo formato de uma oração católica. Victor Jara se apropria de versos do “Pai-nosso” e da “Ave-Maria” e cria em cima deles, utilizando novas palavras, uma outra mensagem. A canção em forma de oração é destinada ao trabalhador rural, porém em certos trechos aceita uma dupla interpretação, que pode ser uma prece ao lavrador ou um diálogo com uma entidade espiritual, Deus.

Levántate y mira la montaña  
de donde viene el viento, el sol y el agua.  
Tú que manejas el curso de los ríos,  
tú que sembraste el vuelo de tu alma.

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.

Nestas primeiras estrofes, a prece é destinada ao lavrador, aquele que, através do trabalho na terra, maneja o curso dos rios. O uso do imperativo denota a urgente necessidade da organização coletiva dos trabalhadores rurais para, através da luta, transformarem o amanhã sonhado em tempo presente.

Os seguintes versos admitem mais de uma leitura. Podem ser compreendidos como a continuação dos anteriores, com o narrador/compositor pedindo aos camponeses que assumam o protagonismo de sua própria história; ou como uma prece a Deus. Nestes versos, a associação com trechos do “Pai-Nosso” está evidente e as modificações feitas por Victor Jara nos oferecem uma leitura de teor revolucionário da oração mais tradicional da religião católica. “Líbranos de aquel que nos domina en la miseria” é uma citação a “Livrai-nos de todo o mal”, enquanto “Tráenos tu reino de justicia e igualdad” é “Venha a nós o vosso reino” e “Hágase por fin tu voluntad aquí en la tierra” é “Seja feita vossa vontade assim na terra como no céu”. Portanto, aquilo que aparece de forma vaga como “o reino de Deus” na oração do “Pai-nosso” é qualificado pelo compositor como um reino onde vigoram a justiça e a

igualdade. Por sua vez, o “mal” na prece de Victor Jara é “aquele que nos domina (aos camponeses) na miséria”, ou seja, o latifundiário, o opressor. O compositor deu novas interpretações para os significados presentes na oração tradicional, transformando-a em instrumento possível de ser utilizado na luta pela reforma agrária.

Líbranos 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.  
 Sopla como el viento la flor  
 de la quebrada.  
 Limpia como el fuego  
 el cañón de mi fusil.

Por fim, há uma citação a “Ave-Maria”, pois o final da canção é uma releitura do final desta oração: “Juntos iremos unidos en la sangre/ ahora y en la hora de nuestra muerte/Amén” ou “Rogai por nós pecadores/ agora e na hora de nossa morte/ Amén.” Enquanto a oração pede para que Maria reze por nós agora e na hora de nossa morte, Victor Jara pede para que o camponês siga unido na luta por melhores condições de vida.

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.

Victor Jara foi um artista popular que, como tal, esteve preocupado em produzir uma arte que fosse capaz de expressar os anseios populares e de ser reconhecida por eles. Ele buscou dialogar com o arcabouço cultural do senso comum que molda a visão de mundo dos trabalhadores, porém destacando e supervalorizando os significados de rebeldia nele presentes. Assim, sua composição mistura a religiosidade popular – e aqui é necessário apontar que é uma religiosidade católica e que, portanto, não há sentido em falar numa religiosidade “autenticamente” popular, de raízes autóctones, uma vez que o catolicismo é a religião do conquistador espanhol – reforçando os sentidos de rebeldia que ela contém. Ele utilizou a religiosidade popular, algo reconhecido como parte da visão de mundo dos

trabalhadores rurais, como substrato cultural para compor uma mensagem de luta endereçada a este mesmo trabalhador.

É importante ressaltar que por volta do ano de 1967, com a promulgação da nova legislação para a reforma agrária, o impulso da sindicalização camponesa e o aumento dos gastos sociais do governo com saúde, educação e reforma urbana; diversos setores sociais foram incorporados à participação institucional na política e, ao mesmo tempo, tiveram suas expectativas aumentadas. De acordo com os autores de “Historia del Siglo XX...”: “Fueron las propias iniciativas gubernamentales las que, en definitiva, agudizaron las exigencias para que se profundizaron los cambios en las estructuras económico-sociales.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.* 2005: 254).

As próprias iniciativas do governo democrata-cristão, que tinham como objetivo consolidar uma base política entre setores por ele denominados como marginais, se tornaram canais de organização destes setores através dos quais, nos anos finais do governo Frei, as demandas populares se incrementaram, bem como as pressões sobre o governo, que, por sua vez, demonstrava limites para aprofundar ainda mais as reformas sociais, como desejavam estes grupos.

As pressões para que o governo Frei radicalizasse as reformas de base partiram, muitas vezes, do interior do seu próprio partido. Nos anos finais do governo, este havia perdido boa parte do respaldo popular que obtivera em sua eleição, na medida em que a conjuntura de freio no crescimento econômico desfavorecia a ação política para a aplicação integral de seu programa. O partido esteve dividido entre aqueles que propuseram a desaceleração do processo de mudanças e aqueles que defendiam sua radicalização. Expressão desta divisão foi o racha ocorrido em 1969, quando um numeroso grupo de militantes da juventude do partido formou o “*Movimiento de Acción Popular Unitária*” (MAPU) que, posteriormente, viria a integrar a coalizão de esquerda “*Unidad Popular*” (UP) que venceu as eleições presidenciais em 1970.

Diante deste momento de pressões vivenciadas pela democracia-cristã, que partiam tanto de fora como de dentro dela, podemos concluir que a utilização de elementos da simbologia católica nas composições da Nova Canção também indicava a disputa que a esquerda travava com o partido do governo. A consciência política dos religiosos também estava sendo disputada numa conjuntura de pressão e intensa polarização.

Outra canção importante sobre o trabalhador rural, também assinada por Víctor Jara, foi “*El Arado*”, de 1965. Nesta canção o narrador é o próprio trabalhador, recurso muitas vezes utilizado por Jara. O lavrador canta que está cansado de seguir abrindo sulcos na terra,

enquanto o suor abre sulcos em seu rosto e o sol vai enegrecendo sua pele. Aparece a descrição de um cotidiano duro de trabalho e, apesar de tudo, da esperança de transformação social desta realidade.

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.

Afirmo bien la esperanza  
cuando pienso en la otra estrella;  
nunca es tarde me dice ella  
la paloma volará.

(...)

Nunca es tarde, me dice ella,  
la paloma volará, volará, volará,  
como el yugo de apretado  
tengo el puño esperanzado  
porque todo  
cambiará.

O abalo da propriedade latifundiária da terra, que desarticulou a tradicional elite chilena, conseqüentemente debilitou suas organizações políticas. A direita tradicional procurou se adaptar a uma nova forma de atuação política que se caracterizava não mais pela predominância da negociação entre grupos e partidos distintos, mas sim pelo confronto direto e aberto entre eles. De acordo com Correa, Figueroa, *et. al.* esta nova forma de atuação política fora introduzida na arena com a ascensão da democracia cristã, que teria desenvolvido sua própria base social apostando no confronto direto e na aproximação com os setores considerados marginais no interior da sociedade chilena.

Outra importante canção sobre o tema da reforma agrária é “A Desalambrar”, que significa algo como “a retirar as cercas”. A composição, de autoria do uruguaio Daniel Viglietti, indica o intercâmbio existente entre músicos latino-americanos e como o tema da reforma agrária achava-se em pauta na América Latina de forma geral. A canção foi gravada por Victor Jara no álbum “Pongo en tus manos abiertas”, no ano de 1969. A letra aponta a necessidade de ação direta dos trabalhadores rurais na ocupação de terras:

“Yo pregunto si en la tierra  
nunca habrá pensado usted  
que si las manos son nuestras  
es nuestro lo que nos den.

*¡A desalamburar, a desalamburar!  
que la tierra es nuestra,  
tuya y de aquel,  
de Pedro, María, de Juan y José.”*

Efetivamente, as manifestações sociais de pressão sobre o governo Frei adquiriram características mais agressivas nos anos finais de seu mandato. As ocupações de terrenos urbanos e rurais, bem como as ocupações de fábricas, demonstraram o alto grau de radicalização e organização de certos setores sociais. De acordo com Correa, Figueroa, *et. al.* ; “Si en el año 1965 se produjeron diez tomas de fundos, en 1968 éstas aumentaron a 12, un año más tarde a 111 y, en 1970, a 285.” (CORREA, FIGUROA, *et.al.*, 2005: 255)

Em nove de março de 1969, um episódio de repressão violenta por parte do governo a uma ocupação foi musicado por Victor Jara. A ocupação de terras ocorrera em Pampa Irigoin, nas proximidades da cidade de Puerto Montt, no sul do país; por isso o nome da canção: “Preguntas por Puerto Montt”. Na ocasião, o governo ordenou a força policial desalojar os manifestantes, em uma ação que resultou em oito pessoas mortas e cerca de cinquenta feridas. A esquerda culpabilizou o governo democrata-cristão e, mais especificamente, o ministro do interior Edmundo Pérez Zujovic, cujo nome aparece com todas as letras na canção de Jara. A canção “Preguntas por Puerto Montt” é considerada uma canção de protesto contingente, ou seja, que versa sobre acontecimentos reais do cotidiano, assim como “La carta” de Violeta Parra.<sup>79</sup>

“Muy bien, voy a preguntar  
por ti, por ti, por aquel,  
por ti que quedaste solo  
y el que murió sin saber.  
(...)  
*¡Ay! Qué ser más infeliz  
el que mandó disparar  
sabiendo cómo evitar  
una matanza tan vil.  
Puerto Montt, oh, Puerto Montt,  
Puerto Montt, oh, Puerto Montt.*

Usted debe responder  
señor Pérez Zujovic  
porque al pueblo indefenso  
contestaron con fusil.”

De acordo com Joan Jara, nos dias seguintes à matança de Puerto Montt ocorreram diversos enfrentamentos entre estudantes e policiais na capital Santiago:

---

<sup>79</sup> Violeta compõe a canção *La Carta* em Paris, após saber da prisão do irmão, Roberto Parra, por conta da matança na “plobación” José María Caro (governo de Jorge Alessandri).

“A Federação de Estudantes e os sindicatos convocaram uma grande manifestação de protesto para a quinta-feira, 13 de março, na ampla avenida Bulnes, que seguia diretamente rumo ao sul, desde o palácio de La Moneda. Oradores e artistas subiram ao palanque para expressar que condenavam o terrível crime (...) Uma multidão gigantesca, formada por aproximadamente cem mil pessoas, comprimia-se por vários quarteirões da larga avenida. Foi ali que Victor interpretou em público, pela primeira vez *Preguntas por Puerto Montt*.” (JARA, 1998: 173)

As transformações sociais polarizaram ainda mais o terreno político, fazendo com que tanto a direita quanto a esquerda radicalizassem seus discursos sobre o governo democrata-cristão e as reformas em curso.

Por fim, sobre o tema da reforma agrária, analisaremos mais uma canção de Victor Jara denominada “La Pala” ou “A pá”, do ano de 1967. Nesta letra, mais uma vez, o cantador representa a voz do trabalhador rural que, desde pequeno, recebe seus instrumentos de trabalho e é ensinado a cuidar da terra para garantir seu sustento. A composição é escrita em uma linguagem coloquial, tentando reproduzir a fala do camponês chileno. Após tanto tempo de trabalho, o lavrador observa que tudo que ele produz e produziu foi retirado dele. No entanto, em referência às novas legislações aprovadas no ano de 1967, sobre a reforma agrária e a sindicalização camponesa, o narrador alerta que “a noite começou a clarear”.

Me entregaron una pala  
que la cuidara pa' mí  
que nunca la abandonara  
pa' que la tierra regara.  
Despacito, despacito.

(...)

Enyugao por los años  
mi cuero ya no da más  
todo lo trabajao  
toíto me lo han quitao.  
Despacito, despacito.

Malaya la vida oscura  
que he tenío que llevar  
pero he visto que la noche  
ha comenzado a aclarar.  
Despacito, despacito.

(...)

### 3.3 – O trabalhador mineiro

As reflexões sobre as condições do trabalhador chileno que apareceram nas composições da NCCh não se restringiram apenas ao trabalhador rural. Também foi constante

o tema sobre as condições de trabalho do operariado, em especial do mineiro, tendo em vista a importância econômica da mineração e a estreita relação entre os partidos de esquerda e estes trabalhadores.

O governo democrata-cristão tinha como um dos pilares de seu programa a proposta de reorganização da atividade mineira no país. Até 1964 cerca de 85% da produção nacional de cobre – o principal produto de exportação do país – estava nas mãos de duas multinacionais norte-americanas; a Kennecott Cooper Co. e a Anaconda Cooper Mining Co. No ano de 1964, a exportação do cobre correspondeu a 61% das exportações chilenas, motivo pelo qual o governo Frei elegeu a mineração do cobre como a “vírgem mestra” da economia chilena.

Dentre os planos de reformas estruturais do governo democrata-cristão, estava o de “chilenização” do cobre, que consistia na compra, por parte do Estado, da maior parte das ações das grandes companhias produtoras do cobre. O Estado passaria a ter 51% das ações destas empresas, e assim, uma participação ativa no processo de produção e exportação do cobre. De acordo com Correa e Figueroa, *et.al.*: “Si bien el gobierno no reclamó la nacionalización completa del mineral, insistió con vehemencia en el concurso del Estado en su gestión, con lo cual esperaba obtener, según sus cálculos, suculentos ingresos para poder financiar el programa de reformas.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.*, 2005: 247). O Estado chileno esperava duplicar a produção em seis anos e participar de forma mais ativa no processo de comercialização do produto.

No entanto, toda a negociação foi realizada nos termos propostos pelas companhias norte-americanas, uma vez que elas teriam se prontificado a “colaborar” com o governo Frei, por pressão do governo norte-americano. A Kennecott – proprietária da mina “El Teniente” – propôs o repasso de 51% de suas ações para as mãos do governo. O preço das ações foi fixado pela própria companhia, muito acima de seu real valor de mercado. O governo baixou o valor dos impostos cobrados para a venda do cobre o que, por sua vez, resultou num aumento considerável dos lucros de Kennecott e Anaconda. Além disso, o governo aprovou um investimento de mais de cem milhões de dólares nas companhias “chilenizadas”; dinheiro este proveniente de um empréstimo no banco Exim Bank; do próprio Estado e da Kennecott.

Esta negociação, claramente favorável às companhias, descontentou a oposição de esquerda, bem como a grupos no interior da própria DC que desejavam reformas mais profundas. O desgaste do governo frente a estes descontentamentos dificultou as negociações com a Anaconda – proprietária das minas de “Chuquicamata”, “El Salvador” e “Potrerillos”. O repasso de 51% das ações da Anaconda para o Estado foi formalizado em 1969, com um

prazo de três anos para que a empresa repassasse o restante das ações. Novamente, o processo de desenrolou em condições favoráveis à companhia, o que fez aumentar as pressões da esquerda sobre a democracia-cristã. De fato, o próprio candidato democrata-cristão nas eleições presidenciais de 1970, Radomiro Tomic, em seu programa, propunha a nacionalização da indústria do cobre no país.

Dentre as canções que versam sobre o trabalhador mineiro e a atividade econômica da mineração, destacamos “Canción del Minero”, de Victor Jara (1961), “A la mina no voy”, uma canção popular da Colômbia, gravada pelo Quilapayún em 1969.

Victor Jara compôs a Canção do Mineiro em 1961. O ritmo desta canção assemelha-se a uma espécie de marcha fúnebre, que o mineiro canta ao mesmo tempo em que se aprofunda no interior da mina. Seus movimentos são descritos apenas com verbos, como atos que o mineiro repete cotidianamente. A letra denuncia a exploração deste tipo de trabalhador, ao apontar que toda a riqueza extraída da terra fica nas mãos do patrão e ao associar à ida para a mina com o caminho em direção à morte.

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 pa'l patrón  
 Nada pa'l dolor  
 (...)  
 Mira  
 Oye  
 Piensa  
 Grita  
 Nada es lo peor  
 Todo es lo mejor

Minero soy  
 A la mina voy  
 A la muerte voy  
 Minero soy  
 Humano soy

Eduardo Carrasco relatou em suas memórias uma visita do Quilapayún à região mineira carbonífera de Lota. Em suas palavras:

“Bajamos a la mina con Fuentealba, un minero que ahora era diputado y que en sus tiempos había sido barretero. El nos condujo hasta los piques más lejanos donde fuimos mudos testigos de como esos trabajadores arriesgaban en cada instante sus vidas por sueldos miserables. Nuestro guía nos explicaba: ‘todos los mineros del carbón estamos condenados a la silicosis, en algunos la enfermedad aparece más rápidamente pero ninguno se escapa...’...”(CARRASCO, 1988: 145-6).

Os mineiros estavam suscetíveis a doenças respiratórias e a diversos acidentes de trabalho que ocorriam cotidianamente, como explosões, e que com frequência eram mortais.

De acordo com Ángela Vergara Marshall<sup>80</sup>, no decorrer das décadas de 1950 a 1970 o setor da grande mineração de cobre<sup>81</sup> no Chile atravessou um período de modernização e mecanização que alterou as formas de produção, bem como as relações de trabalho e, em última instância, a própria organização do movimento sindical que teve de lidar com novas pautas.

Este processo de modernização contou, desde finais da década de 1940, com a implementação de novas tecnologias, a mecanização de alguns ramos da produção, a flexibilização nas relações de trabalho, com a introdução de trabalhadores admitidos através de contratos temporários e demissões massivas. Além disso, as empresas do setor desmantelaram as redes de assistência social aos trabalhadores, entregando ao Estado a função de oferecer serviços sociais, tais como atendimento médico e escolas.

Ángela Marshall cita o trabalho dos historiadores Simon Collier e William Sater, segundo o qual a força de trabalho na grande indústria do cobre chileno passou de 18.390 trabalhadores a 12.548 entre 1940 e 1960. No entanto, era comum que os trabalhadores demitidos, com o objetivo de diminuir os custos da força de trabalho, fossem readmitidos nas companhias dias depois, porém, através da assinatura de contratos temporários e recebendo salários menores. Segundo Marshall: “La creciente inestabilidad laboral creó un constante ir y venir de personas, así como también reforzó la sensación de inseguridad entre los trabajadores, especialmente del sector obrero.” (MARSHALL, 2004: 13). Em alguns ramos do processo produtivo, as demissões ocorreram em ritmo mais acelerado do que o próprio

---

<sup>80</sup> Marshall, Ángela Vergara. “Conflicto y modernización em la Gran Minería del Cobre”, 2004. In: [www.scielo.cl](http://www.scielo.cl).

<sup>81</sup> O setor da Grande Mineração do Cobre (GMC) compreende as minas, já anteriormente citadas, de Potrerillos e El Salvador, El Teniente e Chuquicamata. As companhias norte-americanas Kennecott e Anaconda eram as proprietárias destas minas.

processo de mecanização, gerando, assim, a intensificação das atividades de trabalho daqueles que continuavam empregados.

Entretanto, esta modernização enfrentou obstáculos para se consolidar, visto que a indústria do cobre contava com um movimento sindical fortemente organizado, que crescera especialmente a partir de meados da década de 1930. Os sindicatos do setor atuaram no sentido de denunciar a precarização das condições de trabalho e, em 1961, a *Confederación de los Trabajadores del Cobre* (CTC) lançou uma campanha de protesto contra as demissões em massa que ocorriam em *El Teniente*, *Potrerillos* e *El Salvador*. Localmente, os sindicatos organizaram manifestações, paralisações e greves. Marshall aponta que, em certa medida, as demandas deste setor de trabalhadores foram levadas e debatidas no Congresso Nacional chileno por intermédio dos partidos políticos de esquerda. Muitos dirigentes sindicais reclamavam uma participação maior dos sindicatos nas decisões que influíam sobre a transferência e demissão de trabalhadores, bem como sobre a reorganização dos espaços de trabalho, de forma geral.

A autora defende a idéia de que, ao mesmo tempo em que os processos de modernização aumentaram a produtividade das minas, também deterioraram as condições de trabalho dos empregados do setor, especialmente dos operários. Isto contribuiu para difundir a idéia da necessidade de nacionalização deste setor da economia chilena e de uma participação maior dos trabalhadores em suas instâncias decisórias. Em suas palavras:

“La precarización de las condiciones de empleo en las minas de cobre y la relativamente exitosa campaña sindical agudizó las tensiones entre las compañías extranjeras y el Estado chileno, creó un intenso conflicto político y, a la larga, deterioró la imagen del capital extranjero en una época de creciente nacionalismo económico.” (MARSHALL, 2004:18).

Como já apontamos anteriormente, mesmo o programa do candidato democrata-cristão para as eleições de 1970 defendia a nacionalização das atividades de exploração do cobre. O tema foi contemplado em uma das canções da obra coletiva “Canto ao Programa”, gravada pelo conjunto Inti-Illimani para a campanha da Unidade Popular (UP) em 1970.

Nacionalizaremos  
muchas riquezas,  
sistemas financieros,  
grandes empresas.

Con esta economía  
será el Estado  
quien domine el control  
de los mercados.

Y se irán expropiando  
carbón y yodo,  
salitre y otras hierbas  
poquito a poco.

Toda la minería,  
el hierro y cobre,  
con las demás riquezas  
de nuestro norte.

A atividade mineira sempre figurou como uma atividade central e determinante na economia chilena. Por fim, analisaremos uma das obras mais influentes da NCCCh, a “*Cantata de Santa María de Iquique*”, uma obra musical datada de 1970, que relê a chacina de trabalhadores mineiros em greve, ocorrida no porto de Iquique, em 1907. A “Cantata” é uma longa composição musical, que possui mais de 30 minutos de duração, composta pelo professor universitário Luis Advis, gravada e interpretada pelo conjunto Quilapayún. As Cantatas foram formas musicais que buscaram mesclar elementos da música clássica com elementos da música popular. A “Cantata de Santa Maria...” intercala falas de um narrador (relatos), trechos de canções (música com letra) e trechos apenas instrumentais, relendo a história da chacina de forma épica, narrando os acontecimentos que culminaram no assassinato de milhares de trabalhadores. O início da “Cantata” é uma introdução, na qual os cantores se apresentam como aqueles que têm a missão de dar voz aos acontecimentos que não devem jamais ser esquecidos, muito embora a ideologia dominante e a história oficial se esforcem por condená-los ao limbo da memória perdida. Segundo Eduardo Carrasco:

“La tradición de las luchas proletarias se conserva en Chile de una manera casi mítica. Su historia, rechazada por la historia oficial, se ha transmitido de boca en boca a través de generaciones, forjando la conciencia de los dirigentes, que a duras penas han ido construyendo su espacio político en la sociedad chilena.” (CARRASCO, 1988:146).

A introdução ressalta que o objetivo da obra a ser apresentada é o de revelar a verdade que a história não quer, não deseja, recordar. Portanto, logo ao princípio, observamos que a *Cantata* persegue a intenção de reabilitar processos e acontecimentos históricos que a história oficial não reconhece como significativos. Em seguida, seguem-se canções que vão relatando os acontecimentos em sua ordem cronológica. A primeira canção versa sobre as condições de trabalho dos operários do salitre, destacando como, ao mesmo tempo em que o trabalho proporcionava o pão, também proporcionava a morte lenta dos que ali trabalhavam. A segunda canção, uma das mais populares da Cantata, é “Vamos Mujer”. Nesta letra o operário encoraja sua mulher a descer com ele até o porto de Iquique, cidade onde iriam se concentrar

os trabalhadores em greve. O terceiro relato assinala a viagem percorrida pelos trabalhadores até a cidade de Iquique e a adesão de outros trabalhadores da cidade, tais como carpinteiros, padeiros, jornaleros, dentre outros, à causa dos operários.

Del quince al veintiuno,  
mes de diciembre,  
se hizo el largo viaje  
por las pendientes.  
Veintiséis mil bajaron  
o tal vez más  
con silencios gastados  
en el Salar.  
(...)  
No mendigaban nada,  
sólo querían  
respuesta a lo pedido,  
respuesta limpia.

Algunos en Iquique  
los comprendieron  
y se unieron a ellos,  
eran los Gremios.  
Y solidarizaron  
los carpinteros,  
los de la Maestranza,  
los carreteros,  
los pintores y sastres,  
los jornaleros,  
lancheros y albañiles,  
los panaderos,  
gasfiteros y abastos,  
los cargadores.  
Gremios de apoyo justo,  
de gente pobre.  
(...)

Na terceira canção um trabalhador anuncia o pressentimento de que a morte se aproxima. Os trabalhadores são levados a se concentrarem num mesmo ambiente, pois os dominantes temiam que eles ficassem a perambular pela cidade. Associavam os trabalhadores em greve à ameaça de caos e desordem. Na quarta canção, o relato do massacre consumado é feito. A letra aponta para a questão da criminalização dos problemas sociais. Para Carrasco:

“La *Cantata* es por encima de todo un canto de unidad. Esto nuestro pueblo lo comprendió de inmediato, por eso la obra alcanzó rápidamente niveles de popularidad difícilmente igualados dentro de la música popular chilena. (...) La fuerza dinámica de la obra, que conduce a un clímax de esperanza era precisamente lo que todos estábamos presintiendo en esos albores del nuevo período que se iniciaría más tarde con la Presidencia de Salvador Allende. La *Cantata* fue considerada como la expresión privilegiada de una voluntad colectiva y su valor testimonial todavía mantiene su vigencia. La verdad contenida en ella fue capaz de integrarse a la contingencia, pero atravesándola hacia una historia futura. En el 73 la obra volvería a adquirir validez trágica cuando los militares chilenos volvieron a poner a los

trabajadores en la mira de sus fusiles. Pero en la época de su estreno lo que predominaba era su significación positiva, que sigue hoy día siendo el germen principal de su permanencia.” (CARRASCO, 1988: 163)

Para alguns autores, como Emir Sader, a classe operária chilena, devido a um conjunto de características peculiares da principal atividade econômica do país – a mineração – guardou, em seu processo de formação, muitas semelhanças com as classes operárias de certos países europeus industriais. A produção mineradora teria sido um fator crucial na formação e no desenvolvimento da classe trabalhadora chilena, pois o caráter dessa atividade econômica ocasionou uma concentração de trabalhadores, o que foi fundamental para impulsionar formas de organização classista, antes de outros países latino-americanos. O Chile, em comparação com demais países da América Latina, teria experimentado a formação de uma classe trabalhadora precocemente.<sup>82</sup>

No início do século XX, o governo chileno não reconhecia o direito legal de existência das organizações operárias, o que provocou intensos conflitos entre trabalhadores e governo. Em 1903, ocorreu uma greve dos portuários em Valparaíso, por melhores salários e menor jornada de trabalho. A repressão ao movimento grevista ocasionou 32 mortos e 84 feridos. No ano de 1905, o governo chileno, atendendo aos interesses dos criadores nacionais de gado, aumentou as taxas sobre o produto argentino, o que gerou violentas revoltas da população em Santiago. O ano de 1907 ficou marcado na história chilena como o ano em que ocorreu o maior massacre da história do movimento operário no país. No massacre de Iquique, os mineiros em greve encontravam-se concentrados numa escola e, aproveitando a concentração de grevistas, o governo adentrou o local assassinando cerca de duas mil pessoas.

Tanto para Alberto Aggio<sup>83</sup> quanto para Claude Rouassant, a análise da história do movimento social dos trabalhadores chilenos pode ser dividida em dois momentos distintos. Um primeiro momento abrangeria as duas primeiras décadas do século XX, e seria caracterizado por uma “luta de classes aberta entre o proletariado e as classes dominantes”

---

<sup>82</sup> Na visão exposta acima, os fatores de formação da classe aos quais se dá maior ênfase, são aqueles que remetem diretamente à organização das relações de produção da atividade econômica. As relações de trabalho e a organização do processo produtivo compõem os principais fatores que determinam o processo de formação da classe.

<sup>83</sup> Para Aggio, a partir da eleição da Frente Popular em 1938, na qual os partidos de esquerda compuseram a coalizão governante, a esquerda passou a privilegiar a atuação no âmbito da política institucional, no interior do parlamento de uma democracia “burguesa”, capitalista. Com a Frente Popular, o Chile teria deixado para trás um momento histórico onde a luta de classes se deu de forma aberta, adentrando um novo período em que se operou a institucionalização da luta de classes e, em certo sentido, seu adestramento. A possibilidade de alcançar postos no aparato político do Estado burguês e solucionar conflitos de classe no âmbito da política institucional se mostrou realizável para a esquerda chilena, após a experiência da Frente Popular. A esquerda teria passado, portanto, a privilegiar a disputa de posições no Estado, visando alterar a correlação de forças em seu interior.

(AGGIO, 1999: 67); e um segundo momento, que se configurou a partir da década de 1930, marcado pela “institucionalização do conflito”. A partir dessa divisão, opiniões diversas sobre o caráter do movimento operário no Chile foram geradas e cristalizou-se a idéia de que os trabalhadores daquele primeiro período teriam desenvolvido uma consciência de classe “revolucionária”, sendo, por sua vez, representantes da *verdadeira* classe operária.

O movimento da Nova Canção Chilena trabalhou com temas da história do movimento operário chileno, e a composição da “Cantata” foi a principal expressão deste “voltar os olhos” à memória dos trabalhadores, mais especificamente, do operariado mineiro. A escolha do massacre de 1907 como uma matéria-prima da composição musical esteve movida por interesses que se baseavam na tentativa de estabelecer relações de identidade entre a classe trabalhadora do tempo presente (tempo em que a música é composta) e a classe trabalhadora “histórica”. Portanto, cabe nos perguntar por que o movimento da Nova Canção selecionou alguns episódios em detrimento de outros. Entender qual é a motivação que orientou a seleção de eventos da história do movimento operário chileno pode nos dar algumas pistas acerca do tipo de relação identitária que o movimento buscou fomentar. Em outras palavras, a classe trabalhadora atual deveria se identificar com a classe trabalhadora das primeiras décadas do século XX, ou com a classe trabalhadora das décadas de 1940-50?

Retomamos aqui, mais uma vez, a usual distinção entre um período em que os historiadores reconheceram a existência de uma luta de classes mais aberta e outro período em que teria prevalecido a institucionalização do conflito. Desdobramentos dessa distinção forjaram a idéia de que a classe operária das primeiras décadas do século XX era mais ‘revolucionária’, e, sobretudo mais ‘combativa’ do que a classe operária do período pós Frente Popular (1938). Muito embora a experiência da Unidade Popular tivesse características em comum com a experiência da Frente de 1938, notadamente a participação da esquerda no jogo político eleitoral, o movimento da Nova Canção Chilena – importante agente na campanha de Salvador Allende em 1970 – compôs canções sobre eventos que marcaram a trajetória de luta da classe trabalhadora chilena nas primeiras décadas do século XX. Ainda que tenhamos críticas a essa distinção usual, entre uma classe mais combativa e revolucionária – e por isso mais *verdadeira* – e uma classe atrelada à luta no interior da institucionalidade burguesa, entendemos que essa distinção foi um ponto importante, que orientou a seleção de episódios da história do movimento operário chileno, por parte dos artistas e agentes do movimento musical da Nova Canção Chilena.

Outra importante questão a ser assinalada é a preferência por se trabalhar com a imagem do trabalhador mineiro, que, ao longo dos anos, foi retratado como uma espécie de

símbolo do trabalhador combativo na esquerda chilena. O mito da classe operária talhada nos moldes da classe européia, com consciência avançada, se comparada com suas vizinhas latino-americanas, permeou as composições da NCCCh. De fato, o PCCh constituiu sua base social neste setor da classe trabalhadora e somente na década de 1960, com a atuação do Partido Democrata-Cristão e sua intenção de controlar a organização de outros setores de trabalhadores, os partidos de esquerda intensificaram seu trabalho no campo e em outros espaços.

### 3.4 – Visão e releitura da História

Podemos relacionar esta volta ao início do século XX não apenas com a tentativa de enfatizar certa imagem do trabalhador chileno, mas também com um tipo de relação específica que a NCCCh estabeleceu com o conjunto da memória histórica de seu país, em especial das lutas da classe trabalhadora. Walter Benjamin produziu, no conjunto de sua obra, uma reflexão importante acerca da necessidade de rememorar a história, buscando apreender experiências, formas de luta e consciência que fazem parte de uma história dos vencidos. Ele é crítico da concepção historicista e positivista da história que, ao defender o conhecimento do passado tal como ele realmente foi, encobre a sua profunda empatia com a história dos vencedores.

O exercício da dominação de classe impõe aos vencedores à necessidade de reconstruir a tradição e a história, de tal forma que elas sirvam de instrumento para legitimar a própria dominação. A história dos vencedores busca reconstruir aquilo que se passou conforme sua imagem e semelhança. Apagam-se da memória diversas lutas que eram embasadas por visões de mundo que foram derrotadas no desenrolar do processo histórico. No entanto, Benjamin assinala: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.”<sup>84</sup>

Eduardo Galeano, intelectual uruguaio, é outro que chama atenção para a necessidade de reavivar a memória de experiências que caíram no esquecimento. Ele conclama à “‘celebração dos vencidos e não dos vencedores’, e à ‘salvaguarda de algumas de nossas mais antigas tradições’, como o modo de vida comunitário. Porque é ‘em suas mais antigas fontes’ que a América pode buscar e encontrar ‘suas forças vivas mais jovens’: ‘O passado diz coisas

---

<sup>84</sup> BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas vol. I. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 223

que interessam ao futuro.”<sup>85</sup> (GALEANO cit. por LOWY, 2005: 82). Na introdução da obra “As veias abertas da América Latina” (1976), Galeano assinala: “Os fantasmas de todas as revoluções estranguladas ou traídas, ao longo da torturada história latino-americana, emergem nas novas experiências, assim como os tempos presentes, presentidos e engendrados pelas contradições do passado. *A história é um profeta com o olhar voltado para trás: pelo que foi e contra o que foi, anuncia o que será.*”<sup>86</sup>.

As letras das canções folclóricas recopiladas pelos artistas chilenos nos revelam fragmentos de um mundo que não reconhecemos mais como aquele no qual estamos vivendo. Partem do princípio de que este passado pode nos contar histórias que interessam ao presente e ao devir. As canções folclóricas carregam elementos, significados e experiências próprios de determinadas visões de mundo que foram derrotadas, vencidas no decorrer do processo histórico. Certos elementos deste passado derrotado podem nos oferecer uma nova plataforma para repensarmos o próprio presente, mostrando formas de luta que podem nos inspirar na conformação de nossas próprias lutas.

Ademais, diversas composições próprias dos artistas da Nova Canção Chilena revelaram essa preocupação “benjaminiana” de fazer reviver na memória histórica as lutas dos vencidos. Escovando a história a contrapelo, eles reencontraram o massacre em Santa Maria de Iquique, a figura de Luis Emilio Recabarren, o mineiro e o camponês anônimo, dentre outros.

Benjamin, em sua tese VI da obra “Sobre o conceito de história” (1940), alerta-nos:

“O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos, o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. (...) O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que

---

<sup>85</sup> Galeano citado por Lowy: GALEANO, Eduardo. “El tigre azul y nuestra tierra prometida”. **Nosotros decimos no**. (Nós dizemos não. Rio de Janeiro: Revan, 1992). In: LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

<sup>86</sup> GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 19. Neste trecho final, grifado em itálico pelo próprio autor, é evidente a semelhança com a tese IX de Walter Benjamin: “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.” (BENJAMIN, 1994: 226)

também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” (BENJAMIN, 1994: 65)

As classes dominantes se apoderam dos produtos culturais das gerações que lhes antecederam, e o fazem retirando desses produtos o potencial de crítica, que muitos deles contêm, à sociedade em que foram produzidos. Ocorre efetivamente um processo de domesticação dos produtos culturais, que são despojados de seu contexto histórico, apresentados como “cultura reificada” e, por fim, servindo como instrumento de dominação das classes dominantes.

A atitude frente à história que busca reabilitar e relembrar acontecimentos, processos e indivíduos que compõem o repertório da história dos vencidos, também esteve expressa, dentre outras, nas composições “A Luis Emilio Recabarren”, de Victor Jara (1969), “Camilo Torres”, de Daniel Viglietti (gravada por Jara em 1969) e “El Aparecido” (1967), também de Jara.

Como o próprio título da canção já explicita, “A Luis Emilio Recabarren” é uma homenagem ao dirigente comunista e fundador do PCCh. “Camilo Torres” versa sobre o padre revolucionário colombiano, que em 1965 é destituído da hierarquia católica, e se une ao Exército de Libertação Nacional (ELN). Camilo é assassinado em combate no ano de 1966. A letra da canção, a ele destinada, exemplifica bem o que viemos argumentando. Personagens históricos e a memória das lutas de que participaram devem ser rememorados e revividos pelas gerações presentes para que possam continuar animando às lutas destas gerações. De certa forma, a história dos vencidos opera como um motor da história que os dominados buscam escrever, tal como verificamos nos seguintes versos:

(...)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.(...)

“El Aparecido” foi uma canção que gerou polêmica no interior do PCCh, como já mencionamos no segundo capítulo (p.67). Composta em homenagem a Che Guevara, que à época andava desaparecido no território boliviano, esta canção não versava sobre um personagem do passado, mas sim sobre uma figura que povoava a imaginação revolucionária

com sua presença real na década de 1960. A letra da canção questiona por onde andará o revolucionário, sugerindo que ele vem sendo perseguido. Assim, a melodia tem o ritmo de uma fuga, como se o Che estivesse fugindo da morte (morte certa que ocorreu no mesmo ano de 1967).

Abre sendas por los cerros,  
deja su huella en el viento,  
el águila le da el vuelo  
y lo cobija el silencio.  
(...)  
Hijo de la rebeldía  
lo siguen veinte más veinte,  
porque regala su vida  
ellos le quieren dar muerte.

A experiência da revolução cubana foi marcante para a esquerda latino-americana e mundial, pois, dentre outras coisas, ela demonstrava a possibilidade real de uma insurreição revolucionária, mesmo em um pequeno país situado ao lado da maior potência do capitalismo mundial. Ainda que houvesse polêmicas acerca da imagem de Guevara e da Revolução Cubana, visto que o Partido Comunista Chileno propusesse uma estratégia etapista para a revolução chilena, que não passava pela luta armada, ambas as imagens estiveram presentes em diversas composições da NCCh. Além das composições próprias dos chilenos, bastante comum foi também o intercâmbio de artistas e a gravação de diversas canções cubanas por parte de músicos chilenos.<sup>87</sup>

### 3.5 – Reforma Universitária, antiimperialismo e unidade latino-americana

De acordo com Ianni<sup>88</sup>, a questão cultural sempre esteve presente como tema fundamental nas relações diplomáticas entre Estados Unidos e América Latina. Diversos são os acordos, tratados e programas que mencionam a necessidade de promover a cooperação cultural entre os países americanos. Segundo Ianni: “Em 1961, na Conferência de Punta del Este, na qual os Estados Unidos e os países da América Latina coordenaram e adotaram um programa comum, para fazer face às repercussões da vitória do socialismo em Cuba.” (IANNI, 1976: 45). Nesta conferência teve grande importância o tema da necessidade de modernização do sistema de ensino nos países latino-americanos, modernização esta que seria

<sup>87</sup> Como exemplo de canções sobre Cuba nós podemos citar “Carta al Che” de Carlos Puebla, gravada pelo Inti-Illimani em 1969; “Zamba del Che” de Rubén Ortiz, gravada por Victor Jara em 1969; “Canción fúnebre para el Che” de Juan Capra e “La Bola” de Carlos Puebla, ambas gravadas pelo Quilapayún em 1968; dentre outras.

<sup>88</sup> IANNI, Octavio. **Imperialismo e cultura**. Petrópolis: Vozes, 1976.

realizada com auxílio norte-americano. Ao imperialismo, tratava-se de adequar o sistema educacional aos novos programas de crescimento econômico e de modernização capitalista. De acordo com Ianni:

“É claro que esses programas nem sempre podem ser manipulados apenas segundo os interesses do imperialismo e os seus aliados nativos. A história de alguns desenvolvimentos reais desses programas indica fracassos, resultados positivos e, inclusive, resultados diferentes dos desejados pelos governantes.” (IANNI,1976:48). Ianni aponta como várias reformas educacionais que tiveram lugar no continente foram inspiradas nas diretrizes estabelecidas em Punta Del Este, com diversas semelhanças entre si. Dentre os pontos em comum, podemos ressaltar a ampliação do acesso ao ensino médio e superior para as classes média e trabalhadora, com o objetivo de atender, ainda que parcialmente, às crescentes demandas por democratização do ensino, evitando assim pressões maiores e mais radicais por transformações sociais.

Durante a década de 1960, as expectativas da classe trabalhadora de melhorar suas condições de vida passavam pela educação de seus filhos. Havia, portanto, uma expectativa real de que através do estudo formal, os filhos de trabalhadores ascendessem socialmente. Esta expectativa esteve fundamentada no fato de que realmente muitos filhos ascenderam socialmente com relação a seus pais. Operários e camponeses que jamais sonharam com a possibilidade de frequentar os bancos escolares até os 18 anos de idade assistiram aos seus filhos concluírem, até mesmo, o ensino superior universitário. A educação era uma via concreta de ascensão social e o movimento estudantil que tomou forma e intensidade na década de 1960 buscou traduzir os anseios daqueles novos estudantes que, em número crescente, ansiavam por uma democratização mais profunda desta via de ascensão social. Por trás deste anseio democratizante, residia a crença de que através de um alargamento desta via de ascensão social, seria possível diminuir paulatinamente as desigualdades sociais até o ponto de eliminá-las.

O movimento estudantil marcou, enquanto um de seus principais agentes históricos, os anos finais da década de 1960. Através de mobilizações que apontavam para a contribuição com projetos mais amplos de transformação social, o protagonismo estudantil apareceu em cena tanto em países centrais como em países periféricos do sistema capitalista. No Chile, o movimento estudantil lutou pela Reforma Universitária na década de 1960.

A candidatura de Eduardo Frei, em 1964, identificando na juventude um agente social de crescente importância no jogo político, buscou habilmente arregimentar esta base social para sua própria alçada. De fato, através da elaboração do programa político “Patria Joven”,

Frei conseguiu aproximar parcela significativa deste segmento social. O programa consistia, basicamente, em promover a idéia de que a juventude chilena deveria ser o ator fundamental na construção das mudanças sociais necessárias para o país, mudanças estas que se expressavam no programa de reformas estruturais da Democracia Cristã.

Assim, a campanha de Eduardo Frei organizou a “marcha da Patria Joven”, uma longa caminhada realizada por cinco colunas de jovens organizados que partiram de pontos diferentes do território chileno com a intenção de se encontrarem na capital Santiago.

No contexto de implementação do plano de reformas estruturais do governo Frei, o processo de Reforma Universitária no Chile teve início em 1967, em princípio nas universidades católicas de Valparaíso e Santiago, e em seguida na Universidade do Chile, na de Concepción, na Universidade Austral, na Universidade Técnica do Estado (UTE), na Universidade de Federico de Santa Maria e na Católica do Norte.

No entanto, desde antes do processo de reforma universitária, já estavam em pauta no país processos de modernização deste sistema que contavam com vultuosos recursos externos provenientes de fundações privadas e do governo dos Estados Unidos.<sup>89</sup> O aporte destes recursos externos possibilitou a institucionalização da pesquisa científica e a expansão da matrícula.

A Universidade do Chile foi pioneira no projeto de criação de cursos universitários em províncias, promovendo, assim, a expansão do ensino universitário para áreas do interior. Dados estatísticos revelaram que 37% do estudantado destes cursos provinham de famílias cujos pais haviam concluído apenas a educação primária. Para além de uma expansão de cursos e, conseqüentemente, de matrículas, diversos cursos experimentaram reformulações curriculares com o objetivo de se “modernizarem” ou, em outras palavras, adequarem-se às necessidades de desenvolvimento do capitalismo chileno. De acordo com Correa, Figueroa *et al*:

“El número de alumnos del sistema universitario se duplicó entre 1957 y 1965, favorecidos por la gratuidad de la educación superior y la disposición de becas de mantención para quienes así lo requerían: en 1965, un 15% de los alumnos de la Universidad de Chile estaban becados, cifra que ascendía al 25% en la Universidad de Concepción y al 50% en la Universidad Técnica Federico Santa Maria.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.*, 2005: 236).

---

<sup>89</sup> As universidades chilenas receberam ainda recursos da Alemanha, da OEA e da Unesco. De acordo com Correa, Figueroa *et al*: “tan sólo la Ford Foundation aportó 16 millones de dólares entre 1960 y 1968, suma muy alta para la época.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.*, 2005: 235).

No entanto, todas estas transformações que vinham ocorrendo esbarravam no marco legal do Estatuto Administrativo de 1931, que ainda regia as universidades públicas. De acordo com esta legislação, os novos cursos e departamentos criados estavam subordinados à reitoria e à secretaria geral das Universidades, o que ocasionou conflitos entre o novo corpo docente que trabalhava em regime de dedicação exclusiva e os antigos catedráticos que, de fato, concentravam o poder decisório no interior da Universidade, na elaboração de suas políticas e na nomeação de cargos dirigentes.

A expansão das matrículas fez crescer a pressão por uma expansão ainda maior, configurando um cenário no qual as exigências estudantis adquiriram consistência e projeção social, precipitando, assim, o processo de reforma universitária. Os estudantes organizados exigiam uma democratização mais profunda do acesso, mudanças nos programas curriculares que os vinculassem às necessidades reais do país e transformações na estrutura de poder da universidade que promovessem a incorporação de estudantes, funcionários técnico-administrativos e professores em suas instâncias decisórias.

A resposta negativa das autoridades universitárias a estas demandas levou os estudantes a deflagrarem greve por tempo indeterminado na Universidade Católica, em 1967. Logo em seguida, ocorreu o mesmo em outras universidades. De acordo com Correa, Figueroa *et al.*:

“...al margen de las particularidades de cada caso, el proceso de reforma presentó elementos comunes a las ocho universidades. Por ejemplo, en todas se buscó consolidar una comunidad universitaria que desdibujara las jerarquías tradicionales, lo que supuso admitir la intervención deliberante de los estamentos estudiantil y administrativo; y se tendió a crear nuevos y más estrechos vínculos con la sociedad, con el objeto de prestar impulso y conducción a la profundización democrática en curso.” (CORREA, FIGUEROA, *et.al.*, 2005: 237)

O processo de reforma universitária é bastante relevante para que possamos compreender o movimento da Nova Canção Chilena, especialmente no que concerne aos seus agentes produtores. Diversos músicos e compositores do movimento musical eram estudantes que tiveram a sua formação política realizada no interior do processo de reformas, como já assinalamos no capítulo dois desta dissertação.

Em 1961, a administração do presidente norte-americano John F. Kennedy lançou para a América Latina o programa “Aliança para o Progresso” que indicava uma tentativa de garantir os interesses econômicos norte-americanos no continente também através da construção do consentimento. Se, por um lado, ao longo dos anos 1960, os EUA mantiveram

uma política externa agressiva para a América Latina<sup>90</sup>; por outro lado, investiram em políticas externas que aprofundassem sua influência no território por uma via pacífica, e a ‘Aliança para o Progresso’ foi o principal programa desta política com o objetivo de evitar revoluções semelhantes à cubana em outros países. De acordo com Yochelevzky:

“Ese programa constituía la adopción de las ideas que la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) venía proponiendo por muchos años, y como plan de ayuda a los gobiernos latinoamericanos condicionaba el acceso al fondo de financiamiento estadounidense a la realización de reformas y la formulación de planes de desarrollo. Todo esto era sin duda una de las respuestas estadounidenses a la acción del gobierno cubano encabezado por Fidel Castro.” (YOCELEVZKY, 2006: 201).

Podemos, portanto, considerar a “Aliança para o Progresso” como uma reação à revolução cubana de 1959. A constituição de um regime político em clara oposição à hegemonia dos Estados Unidos, praticamente nas fronteiras deste país, levou seu governo a considerar a realização de reformas sociais no continente latino-americano como uma maneira de amortecer as pressões por reivindicações sociais e evitar a ascensão de outros movimentos revolucionários.

A “Aliança para o Progresso” destinou 20 bilhões de dólares para a América Latina, com a condição de que os países agraciados se comprometessem no combate ao comunismo e em assegurar os interesses econômicos norte-americanos em seus territórios. De acordo com Peter Winn:

“Durante la presidencia del demócratacristiano Eduardo Frei Montalva (1964-1970), Chile se convirtió en el principal receptor de la ayuda estadounidense en América Latina; y el gobierno de Estados Unidos presionó a las compañías mineras para que cooperasen en la ‘chilenización’ del cobre que daría la mitad de la propiedad al gobierno chileno, una promesa hecha por Frei en su campaña. (...) En la práctica, sin embargo, la ayuda de Estados Unidos para reformas estructurales tales como la ‘chilenización’ de las minas de cobre fue sacrificada a la prioridad de promover sus intereses económicos y estratégicos: mantener los precios del cobre bajos para la reserva de la guerra de Vietnam”.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> É importante ressaltar que esta estratégia norte-americana de construção da hegemonia através do convencimento, não suplantou as estratégias coercitivas que incidiam na América Latina. Como exemplo, citemos o episódio da invasão norte-americana na República Dominicana, em 1965, cujo objetivo era evitar um movimento popular para reempossar o presidente de centro-esquerda Juan Bosch, que fora democraticamente eleito e, posteriormente, derrubado por um golpe militar em 1963. Além disso, enfatizamos o apoio dado por parte dos Estados Unidos para a implantação de violentas ditaduras civil-militares em diversos países do continente.

<sup>91</sup> WINN, Peter. “‘Por la razón o por la fuerza’: Estados Unidos y Chile en América Latina de los años sesenta y setenta.”. In: ZAPATA, Francisco (org.). **Frágiles suturas: Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende**. México, D.F.: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 42.

Em 1970, 2/3 dos investimentos estrangeiros no Chile provinham dos Estados Unidos, sendo que a maior parte estava localizada na indústria do cobre que representava 80% dos lucros obtidos através de exportações. O processo de ‘chilenização’ das minas de cobre, financiado com dinheiro norte-americano, constituiu a base da dívida chilena com os bancos norte-americanos (cerca de um bilhão de dólares). Além disso, a economia chilena dependia diretamente de cerca de 300 milhões de dólares em programas de crédito de bancos norte-americanos para financiar as importações necessárias ao funcionamento de seu parque industrial (maquinaria e matérias-primas).

Diante da dependência estrutural da economia chilena ao capital norte-americano, o sentimento antiamericano e antiimperialista foi extremamente acalentado no seio da esquerda chilena e teve expressão marcante no movimento da Nova Canção. Analisaremos algumas canções que apontam a luta contra o imperialismo e a associação deste ao papel exercido pelos Estados Unidos na conjuntura internacional da Guerra Fria.

“Tío Caimán”, de A. Chang Mari (folclore panamenho), é uma canção que foi gravada pelo conjunto Quilapayún, em 1970. Sua letra aborda as pretensões imperialistas dos Estados Unidos ao longo do mundo, vistas através do olhar do dominado. A letra, bem-humorada, associa a ação imperialista dos Estados Unidos com a passagem de um furacão ou um terremoto, nomeado de Tio Caimán, que engole as terras por onde passa.

(...) Yo tenía mi casa chica  
clavada entre mar y mar  
pero vino la tormenta  
y con ella tío caimán.

De repente el territorio  
de sur a norte se abrió  
la parcela que allí estaba  
tío caimán se la tragó.

Puso el caimán su bandera  
y la mía me la quitó  
yo le dije: «tío caimán,  
eso no lo aguanto yo»...

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  
(...)

A penúltima estrofe faz referência às derrotas sofridas pelo imperialismo norte-americano em Cuba e no Vietnã. De acordo com Virgínia Fontes <sup>92</sup>, a contestação social que ocorreu em diversas partes do globo nos anos finais da década de 1960, cujo maio francês de 1968 tornou-se um dos principais símbolos, demonstrou que a luta de classes e, mais especificamente, as lutas da esquerda deveriam revestir-se de referências internacionais como algo central em sua estratégia. A luta de classes deveria ser pensada levando-se em consideração o ambiente internacional no qual ela se desenrolava. As lutas de libertação nacional na África e na Ásia tiveram importante ressonância no interior dos próprios países colonizadores, e a guerra do Vietnã foi também um capítulo deste processo mais geral de descolonização.

De fato, esta preocupação em pensar a luta de classes internacionalmente esteve presente no movimento da Nova Canção Chilena, inserida na intenção de combater o imperialismo norte-americano e de demonstrar solidariedade às lutas dos oprimidos no mundo de maneira geral. O combate ao imperialismo não era um problema exclusivo do Chile, mas, em sua própria gênese, era um problema internacional. A referência ao Vietnã foi explícita em mais de uma canção do movimento; porém, destacaremos apenas uma, também do Quilapayún, gravada em 1968: “Por Vietnam”.

Yankee, yankee, yankee,  
cuidado, cuidado.  
(...)  
Las águilas negras rompen sus garras  
contra el heroico pueblo en Vietnam.  
Águila negra ya caerás,  
águila negra ya caerás.

Yankee, yankee, yankee,  
cuidado, cuidado,  
águila negra, ya caerás  
el guerrillero te vencerá.

Esta canção, gravada num álbum de mesmo nome, recebeu atenção especial da revista “Princípios” do Partido Comunista.<sup>93</sup> Em edição de julho/agosto de 1968 saíram publicadas duas páginas dedicadas à divulgação do Lp com o título “‘Por Vietnam’: Expresión musical de um deber revolucionário”. No trecho que se segue, a revista esclarece a importância política da obra:

<sup>92</sup> Entrevista disponível no sítio “Barlavento: Observatório de esquerda”.

Endereço: [http://www.barlavento.org/a3/index.php?option=com\\_content&view=article&id=70:entrevista-com-virginia-fontes&catid=47:brasil&Itemid=65](http://www.barlavento.org/a3/index.php?option=com_content&view=article&id=70:entrevista-com-virginia-fontes&catid=47:brasil&Itemid=65). Acessado em julho de 2008.

<sup>93</sup> Lembremos que o disco foi gravado pelo selo da Juventude do PCCh, a Dicap.

“Vietnam es el símbolo de la lucha del pueblo contra del imperialismo norteamericano. (...) ‘Por Vietnam’ implica un compromiso de solidaridad combatiente, una de las formas de nuestros compositores e intérpretes, un puñetazo pegado en el rostro de los enemigos fundamentales de nuestro pueblo y de todos los pueblos del mundo, el imperialismo yanqui.”<sup>94</sup>

Em artigo publicado na mesma revista, mas em janeiro de 1967, o PCCh explicitou sua visão acerca da cultura e do papel estratégico que ela poderia cumprir em um processo de transformações sociais profundas. O artigo referia-se à recente criação de uma Comissão Nacional de Cultura e apontava as tarefas que esta deveria realizar. De acordo com o texto, o imperialismo revelava também uma faceta ideológica; logo, a penetração imperialista nos países latino-americanos não se realizava apenas no âmbito econômico, político ou militar, mas também no terreno da produção de bens culturais.

A cultura produzida no interior da sociedade capitalista – e nas anteriores – não deveria ser descartada pelos comunistas. A eles caberia a tarefa de realizar a crítica da cultura acumulada e a seleção dos produtos culturais que contribuíssem para a construção da nova cultura. O artigo revelava a valorização do PC ao que denominavam “cultura nacional” em oposição às manifestações culturais desenraizadas, próprias da penetração imperialista. A revalorização do folclore foi apontada como uma importante iniciativa cultural, como se pode verificar no trecho que segue:

“Una lucha en favor de un aspecto de la cultura nacional fue la que iniciaron gentes de nuestro Partido levantando como bandera la música folklórica. En poco tiempo este movimiento fue capaz de desterrar en buena proporción de las audiciones radiales ritmos que no enraizaban en auténticos sentimientos de masas.”<sup>95</sup>

No entanto, para além de enaltecer a revalorização do folclore, o artigo apontava a possibilidade de se produzir uma arte que falasse sobre temas da atualidade e que, ao mesmo tempo, estivesse apoiada sobre formas expressivas tradicionais do folclore. Tratava-se de produzir acerca de “... una temática actual que plantee los problemas, los sueños, la protesta de los trabajadores, la aspiración a vivir en un mundo de paz, la lucha contra la guerra, etc.” (LOPEZ, 1967: 93). De fato, podemos assinalar o lançamento do Lp ‘Por Vietnam’, um ano mais tarde, como a concretização deste projeto cultural explicitado nas páginas de *Princípios*.

O papel da arte, definido neste veículo de divulgação das idéias do partido, também compreenderia a função de elevar o nível cultural e a consciência política das massas. A arte cumpriria, portanto, uma função educadora. De acordo com o autor, ao partido caberia o papel

<sup>94</sup> GARCÉS, Marcel. “‘Por Vietnam’: expresión musical de un deber revolucionario”. In: **Revista Principios**. Número 126. Julho/Agosto, 1968.

<sup>95</sup> C. LOPEZ, Oscar. “*Nuestro Frente Cultural*”. In: **Revista Principios**. Número 117. Janeiro, 1967. p. 93

de assumir uma posição de vanguarda no que concerne à orientação, organização e direção de ações culturais. A inauguração da *Dicap*, já mencionada no segundo capítulo, foi parte deste projeto.

Acerca da posição política do partido comunista e da definição de suas estratégias para realizar a revolução comunista, Horacio Crespo<sup>96</sup> assinala que, por volta de 1935, consolidou-se a idéia da revolução por etapas e a proposta de formação de amplas frentes políticas, que contassem com a participação de setores populares e da burguesia progressista. De acordo com o autor, esta concepção prevaleceu ao longo da década de 1960, porém com duas importantes variações. A primeira referia-se à aceitação cada vez maior da ‘via pacífica’ como caminho para chegar ao socialismo. A segunda dizia respeito a um enfoque maior no chamado “terceiro mundo” como sendo o espaço privilegiado de confrontação com o imperialismo em escala mundial.

Decerto, esta segunda dimensão aparece com bastante força em diversas composições da Nova Canção Chilena que versaram sobre a necessidade de promover a unidade das lutas latino-americanas. Mencionaremos aqui duas canções: “Si somos americanos” de Rolando Alarcón, gravada pelo conjunto Inti-Illimani em 1969; e “Los Pueblos Americanos”, de Violeta Parra, gravada pelo conjunto Quilapayún também em 1969.

Em “Si somos americanos” a letra aponta para a necessidade unidade entre os povos latino-americanos. A unidade aparece no que concerne às diferentes raças (o braço, o mestiço, o índio e o negro), que devem ser tratadas como iguais; bem como aos diferentes ritmos musicais do continente, que devem ser escutados e dançados por todos. Em “Los pueblos americanos”, Violeta Parra compôs sobre a artificialidade das fronteiras separam os países do continente. Na última estrofe “Por un puñado de tierra / no quiero guerra”, Violeta faz menção às guerras por territórios nas quais os países latino-americanos se enfrentaram em diversas ocasiões, especialmente no decorrer do século XIX, quando da independência frente às metrópoles e conformação dos territórios nacionais.

### **3.6 – Silenciamentos: identidade indígena ou campesina?**

Concluiremos o presente capítulo procurando problematizar, de forma breve, como a questão indígena aparece no movimento da Nova Canção Chilena. O povo mapuche,

---

<sup>96</sup> CRESPO, Horacio. “La ‘vía chilena al socialismo’ en el contexto de la izquierda latinoamericana.” *In*: ZAPATA, Francisco (org.). **Frágiles suturas: Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende**. México, D.F.: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003.

habitantes originários do território austral do Chile, foi uma etnia intensamente massacrada por colonizadores espanhóis e chilenos ao largo da história e, hoje, pode ser considerado o grupo indígena com uma das identidades mais fortalecidas do continente americano.

Ainda no período colonial, os mapuches alcançaram elevado grau de organização militar e conseguiram manter os espanhóis afastados de seu território, ao sul do rio Bío-Bío. Atendendo a interesses de seotres latifundiários, por volta de meados do século XIX teve início uma nova investida militar contra os territórios mapuches, ao mesmo tempo em que o Chile empreendia uma campanha expansionista, avançando sobre territórios da Bolívia e do Peru. Segundo Fernando Mires:

“Las tropas comandadas por Cornelio Saavedra, quien en algunos libros de historia aparece como un héroe, llevaron a cabo lo que no pudieron realizar las tropas españolas en todo el periodo colonial. No por azar, en esos años fue intentada poner de moda en algunos círculos intelectuales la contradicción civilización-barbarie y con la inmolación del pueblo mapuche, el estado chileno pretendía hacer su entrada en una modernidad a la cual, hasta ahora, todavía no tiene acceso.”<sup>97</sup>

Após o sufocamento da insurreição ocorrida em 1881, os mapuches se restringiram a um pequeno território, tornando-se um povo de agricultores empobrecidos e dominados pela lógica do latifúndio que rege as relações sociais no campo chileno. De acordo com Mires:

“Ahora bien, definido su lugar social dentro de un campesinado marginal y pobre, los mapuches, advirtieron que su pertenencia "ciudadana" a la nación Chile ya era un hecho consumado, entraron a organizarse a fin de lograr algunas reivindicaciones mínimas, en términos sociales como campesinos, y en términos políticos como pueblo. En esa orientación han demostrado poseer una extraordinaria capacidad para la negociación política pues han sabido unir, mucho mejor que muchos teóricos la cuestión étnica con la cuestión social. De acuerdo alas circunstancias han desdoblado su personalidad apareciendo en la escena a veces como campesinos, a veces como indios y, cuando las buenas condiciones se dan, como ambas a la vez.”<sup>98</sup>

No movimento da Nova Canção a figura do índio adquiriu um posto relevante. Diversos artistas recorreram ao estudo e à utilização de instrumentos musicais próprios das comunidades indígenas, buscando produzir uma sonoridade que estivesse identificada com um signo de resistência à dominação e a adoção de nomes indígenas por parte de conjuntos musicais foi bastante expressiva<sup>99</sup>. No entanto, cabe assinalar que a referência indígena, tanto

<sup>97</sup> MIRES, Fernando. "El Discurso de la Indianidad". La cuestión indígena en América Latina". Ediciones Abya - Yala. Colección 500 años, N° 53. Quito, Ecuador. Junio de 1992. Págs. 120 - 132. In: Historia del Pueblo Mapuche en Documentos - Biblioteca - Territorio Recursos - Ser Indígena.

[http://www.serindigena.cl/territorios/recursos/biblioteca/documentos/pdf/historia\\_mapu.pdf](http://www.serindigena.cl/territorios/recursos/biblioteca/documentos/pdf/historia_mapu.pdf)

<sup>98</sup> *Idem*.

na escolha dos nomes quanto dos instrumentos musicais, não se restringiu ao povo mapuche, mas abarcou também os povos da zona andina.

Arriscamos dizer que a referência indígena que permeou o movimento da Nova Canção esteve marcada por um tom romântico e idealizada. O índio apareceu como signo de pureza, nobreza e, sobretudo, de resistência. Entretanto, podemos verificar que, muito embora a influência indígena tenha aparecido, ela se manteve restrita aos pontos acima assinalados. A especificidade da identidade indígena e da opressão específica por eles vivenciada não apareceu enquanto temática própria nas composições do movimento. Entendemos que, de certa forma, a identidade indígena esteve diluída nas canções que versaram sobre o trabalhador agrário, o camponês pobre; fazendo uma operação que buscou inseri-los e identificá-los não enquanto grupo étnico, mas, primeiramente e principalmente, enquanto classe social. A referência indígena se desdobrou em dois vieses: de um lado, a influência estética nos instrumentos, nomes e vestimentas, de outro, não como problemática específica das canções, mas sim como trabalhador camponês. Ao escrever sobre as dificuldades de relacionamento entre os mapuches e os partidos políticos, na década de 1960, Mires sintetiza a questão:

“También la adhesión al sistema partidario trajo consigo bastantes divisiones ideológicas dentro de las comunidades tanto el partido Demócrata Cristiano (PDC) como los Partido de la Izquierda Marxista, los cuales plantearon la subordinación de la cuestión étnica a la cuestión social. En ese sentido la izquierda Chilena no se ha diferenciado dela de otros países latinoamericanos, por lo menos en dos puntos. El primero es su obsesión modernista, de acuerdo a la cual todos los sectores "marginales" han de ser incorporados en la lógica del "crecimiento", del "progreso" y del "desarrollo". El segundo punto es su obsesión clasista, de acuerdo a la cual las luchas étnicas carecen de especificidad dado que constituyen sólo "formas secundarias de lo social".<sup>100</sup>

De fato, como já observamos no capítulo anterior, o movimento da Nova Canção Chilena esteve associado ao ideário da esquerda chilena, em especial do Partido Comunista, e expressou, em certo sentido, suas diretrizes culturais. Portanto, podemos melhor compreender o silenciamento acerca da especificidade da opressão étnica e a diluição desta identidade na identidade de classe, se analisarmos quais eram as posições dos partidos de esquerda acerca da referida questão. Compreendemos a importância de se buscar inserir a questão indígena em

---

<sup>99</sup> Eduardo Carrasco assinalou: “Un día se nos ocurrió buscar em um diccionario mapuche alguna palabra que nos cuadrara. En esa época, la mayoría de los conjntos folklóricos chilenos en boga llevaban nombres como éstos: ‘Los de las Condes’, ‘Los de Ramón’, ‘Los de Santiago’, y este tipo de apelativos que no nos sonaban bien.” (CARRASCO, 1988: 8).

<sup>100</sup> (MIRES, 1992) *Idem*.

quadro mais amplo no contexto das relações sociais, percebendo o lugar que ela ocupa no jogo da luta de classes. No entanto, a própria classe trabalhadora não é homogênea. Seus componentes possuem em comum a vivência da exploração enquanto classe despojada dos meios de produção e reprodução da vida, porém sentem e vivenciam também outras formas de opressão e exploração que sempre estão associadas à opressão classista. Diante deste reconhecimento, cremos que se faz necessário articular estas diferentes opressões na formação da consciência de classe, reconhecendo a heterogeneidade da classe trabalhadora e não buscando sua unidade através da criação de um mito de homogeneidade inexistente.

Nosso objetivo aqui foi apenas o de apontar a questão, ressaltando que se faz necessário aprofundar análises acerca da posição dos partidos de esquerda sobre o tema para que cheguemos a conclusões balizadas e pertinentes.

## CONCLUSÃO

René Largo Farías, em seu livro “La Nueva Canción Chilena”<sup>101</sup> assinalou que, há poucas horas do golpe civil-militar de 1973, ocorreu uma reunião entre artistas ligados à Unidade Popular e representantes da Junta Militar que assumia o poder. Ele reproduziu as palavras do músico Héctor Pavéz, que esteve presente na dita reunião:

“Nosotros desconocíamos al fascismo, y era necesario saber. La realidad era mucho más tenebrosa que lo que pensábamos. Nos recibió el coronel Swing con un séquito de oficialitos jóvenes, algunos mayores llenos de charreteras, sub-oficiales armados hasta los dientes, escribanos, grabadoras (...) Entre los militares, dos civiles; una era Benjamín Mackenna, de ‘Los Huasos Quincheros’, cerebro artístico de la Junta. Nos dijeron la firme: Que iban a ser muy duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social; que el folclor del norte no era chileno; que la Cantata Santa María era un crimen histórico de ‘lesa patria’...”<sup>102</sup>

Dias após o golpe, Victor Jara foi preso e terminou sendo assassinado no Estádio Nacional. A repressão implacável que se abateu sobre o Chile após o golpe civil-militar de 1973 incidiu também, como não poderia deixar de ser, sobre os participantes do movimento da Nova Canção Chilena.

Este movimento cultural, tema de estudo e pesquisa desta dissertação, foi um importante agente histórico que buscou inserir-se nas lutas de seu próprio tempo, ao lado da classe trabalhadora. Muito embora a maioria de seus artistas tenha sua origem social nas classes médias intelectualizadas, por diversas razões o movimento soube extrapolar estas origens, tendo mantido estreitas relações com a classe trabalhadora chilena. Walter Benjamin escreveu que: “...a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor”.<sup>103</sup>

Poderíamos substituir a palavra escritor pela palavra músico, ou, de forma mais genérica, artista; sem fazer com que a frase perdesse seu sentido. Para exemplificar o alerta de

<sup>101</sup> FARÍAS, René Largo. **La Nueva Canción Chilena**. Casa de Chile en México, Ciudad de México, 1977. p. 39-42.

<sup>102</sup> PÁVEZ, Héctor cit. por FARÍAS, René. In: DÍAZ, Rodrigo Sandoval. **Musica Chilena de Raíz Folklórica (1964-1973)**: Neofoloklore y Nueva Canción Chilena. Santiago, Chile: tesis para obter el grado de licenciatura en Historia. Pontificia Universidad Catolica de Chile. Facultad de Historia, Geografia y Ciencia Politica. Instituto de História. 1998.

<sup>103</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 125-6

Benjamin podemos citar o movimento da Nova Canção, no qual os artistas afirmaram seu compromisso com a classe trabalhadora não apenas no nível de suas convicções mas também na qualidade de produtores.

A Nova Canção procurou construir vínculos orgânicos com a classe trabalhadora. O arcabouço de sua criação musical se encontrava no vasto conjunto do folclore, da cultura popular. Assim, incorporando instrumentos, sonoridades e temáticas encontradas neste vasto conjunto material, os artistas do movimento intentaram produzir uma música que expressasse os anseios e expectativas das classes dominadas.

Para além de representar anseios e expectativas, um dos objetivos perseguidos pela Nova Canção foi o de produzir uma música que servisse também como instrumento educativo da classe trabalhadora, contribuindo para o avanço da consciência de classe, tida como elemento indispensável para impulsionar o processo de lutas e a construção do socialismo. Buscou-se vincular a consciência de classe à uma consciência revolucionária, indicando que somente através da luta a emancipação dos trabalhadores poderia ser alcançada.

É importante ressaltar que a busca pela produção de uma música e uma sonoridade que expressassem os anseios das classes dominadas, não foi realizada de fora para dentro. Artistas e intelectuais produziram tentando estabelecer conexões com os gostos populares, e não apenas a partir de seus próprios conhecimentos adquiridos no decorrer de seu processo de formação cultural que, como sempre, foi marcado pelas determinações da classe a qual pertenciam. Ainda que não pertencessem às classes dominadas, em sua maioria, a posição dos protagonistas da Nova Canção Chilena não foi a daqueles que acreditam que o caminho revolucionário será elaborado por um grupo de intelectuais de fora destas classes, cuja função seria levar até elas – consideradas como as classes revolucionárias por excelência – o caminho a seguir para avançar em direção ao fim da hegemonia burguesa.

Seguindo de perto a afirmação de Marx, segundo a qual a emancipação da classe trabalhadora deverá ser obra dos próprios trabalhadores, o movimento da Nova Canção Chilena procurou atuar em conjunto com a classe, assumindo uma função semelhante àquela, teorizada por Gramsci, do intelectual orgânico. Este compromisso de atuar em conjunto com a classe trabalhadora esteve evidente no estudo das formas folclóricas de expressão artística como a base de onde partiu boa parte de sua própria produção. Por vezes, mesmo romantizando o conjunto da cultura popular, a tomada de seus elementos enquanto matéria-prima da produção colocou-se como uma questão central do movimento da Nova Canção.

No entanto, outra questão crucial para o entendimento do movimento relaciona-se à maneira como seus artistas se debruçaram sobre o vasto conjunto material do folclore.

Compreendendo que o conjunto da cultura popular não é, por si só, revolucionário e progressista – na medida em que, também as idéias e os significados predominantes de uma época são as idéias e os significados das classes dominantes – os músicos da Nova Canção procuraram garimpar nos usos e costumes populares elementos de rebeldia e insubordinação à dominação e à hegemonia burguesa.

O movimento perseguiu e procurou reabilitar, reviver e, em alguma medida, resignificar, os elementos e significados de rebeldia que estão contidos no senso comum, nos costumes e na música popular. Creio que, malgrado a distância no tempo que nos separa deste movimento cultural, esta busca pela reabilitação da rebeldia no interior do popular é algo que nos informa e nos oferece caminhos para serem perseguidos ainda nos dias de hoje, guardadas as devidas especificidades de época distintas.

Atualmente a dimensão da indústria cultural tornou-se ainda mais penetrante e decisiva na conformação da cultura popular. Se por um lado, é fundamental que os movimentos culturais de esquerda denunciem os dispositivos de manipulação da indústria cultural frente ao seu público consumidor, por outro, também devem reconhecer as formas complexas através das quais este processo se realiza. A indústria cultural apresenta uma visão de mundo adequada à manutenção da dominação de classes e cumpre, na atualidade, um papel fundamental de reprodução dos pressupostos da dominação.

Entretanto, esta visão de mundo não se apresenta de forma totalmente coerente e homogênea; afinal, mesmo entre as classes dominantes existem interesses, se não antagônicos, conflitantes entre si. Nem tudo que é veiculado pela indústria cultural são idéias, valores e significados das classes dominantes. Conforme assinala Martín-Barbero, se remetendo à reflexão de García Canclini: “nem tudo que vem ‘de cima’ são valores da classe dominante, pois há coisas que, vindo de lá, respondem a outras lógicas que não são as da dominação.”<sup>104</sup>

De fato, na dinâmica dos processos culturais, muitas vezes a indústria cultural se apropria de valores e significados que vêm das classes dominadas, pois aquilo que ela produz deve ser reconhecido como algo que representa uma cultura “total”, na qual os dominados também se reconheçam e se sintam representados. Por sua vez, existe também, em determinados casos, a entrada de certos valores, idéias e significados das classes dominadas no arcabouço da indústria cultural como resultado da pressão destas classes em seu

---

<sup>104</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. p. 114.

processo de lutas. Os processos de produção e reprodução da cultura também são espaços de luta de classes, como pudemos demonstrar através do estudo da Nova Canção Chilena.

Porém, esta apropriação de valores das classes dominadas ocorre em conjunto com uma resignificação destes valores, procurando adequá-los à hegemonia vigente, quando eles apresentam alguma contraposição a ela. Como assinala Martín-Barbero:

“...a razão secreta do êxito e a do modo de operar da indústria cultural remetem fundamentalmente ao modo como esta se inscreve em e transforma a experiência popular. (...) Os obstáculos para pensar a trama de que é feita a indústria cultural provêm tanto da dificuldade de compreender o modo como ela articula o popular quanto da diversidade de dimensões ou níveis em que opera a mudança cultural.” (MARTÍN-BARBERO, 2006: 116).

A tentativa de estabelecer relações entre o movimento da Nova Canção e a produção cultural dos dias atuais requer uma análise mais apurada acerca do papel que a indústria cultural desempenha, no passado e no presente. Faltou-nos, no decorrer desta pesquisa, um aprofundamento maior deste tema, das relações de confronto e assimilação entre os protagonistas da NCCh e os representantes da indústria cultural no Chile, especialmente das grandes gravadoras multinacionais. Em que medida esta indústria deu cobertura as produções musicais dos artistas da Nova Canção Chilena? Em que medida foi necessário, e pudemos verificar esta necessidade, a elaboração de canais de produção e reprodução da cultura alternativos ao hegemônico?

A construção de um vínculo entre as classes médias intelectualizadas e as classes populares, que não esteja calcado nem sobre o viés de idealização do popular, nem sobre o viés de considerá-los alienados e incapazes de resistir criativamente à dominação, foi perseguido pela NCCh e, dentro de determinações históricas concretas, alcançado com êxito. Após a eleição de Salvador Allende, em 1970, com novos desafios colocados para o movimento musical, processos interessantes tomaram corpo no país. No campo cultural, em geral, buscou-se incentivar a formação de grupos de artistas populares, com o objetivo de romper na prática a divisão do trabalho intelectual e manual, aprofundada na sociedade capitalista.

Este vínculo, e a experiência concreta do movimento que buscou construí-lo, é algo que pode nos informar e iluminar as lutas de nosso presente histórico. Trazendo para esta conclusão algumas reflexões acerca do trabalho que realizo como professora do ensino fundamental em uma comunidade da periferia do município de Duque de Caxias – RJ, ressalto como é abissal a distância que separa, culturalmente, as classes médias das classes populares. A depreciação da cultura popular é intensa e, em seu íntimo, revela um profundo

preconceito de classe. Entretanto, não é possível realizarmos uma valorização acrítica de seus conteúdos, posto que, boa parte do que é veiculado pela indústria cultural e o resultado de como esta produção é resignificada pelas classes dominadas, exacerba uma acriticidade e uma conformidades funcionais à manutenção da ordem. Ordem segundo à qual rapazes e moças da periferia de Duque de Caxias devem ser contidos e se contentar em permanecer onde estão. Se isso ocorrer com o seu consentimento, tanto melhor; se não, a ferramenta da coerção – física e simbólica – está plenamente ao dispor.

Diante da escalada crescente da barbárie, é fundamental que atentemos para a necessidade de construção deste vínculo. No campo específico da produção cultural, cabe aos intelectuais de esquerda a mesma tarefa que perseguiu a Nova Canção Chilena: a reabilitação dos significados de rebeldia que se fazem presentes no conjunto da cultura popular. Pois, a indústria cultural, como ressalta Barbero, está atenta ao “popular” e a razão secreta de seu êxito encontra-se na forma como ela se relaciona e se inscreve na experiência popular.

Sobre o movimento da Nova Canção Chilena, creio que hoje em dia também faz-se necessário que nos debruçemos sobre ele e saibamos ressaltar o seu significado profundo de insubordinação e contestação ao sistema capitalista. Pois, a indústria cultural, por sua vez, não deixa de voltar os olhos à NCCCh. Ela se apropria do movimento da NCCCh e, é claro, o faz retirando dele este significado profundo ao qual nos referimos acima.

Para exemplificar o que estamos apontando, e com o objetivo de concluir este trabalho, nos referimos a um vídeo que é possível de ser encontrado no sítio *You Tube*. Neste sítio, podemos encontrar diversas gravações antigas e atuais de artistas da Nova Canção Chilena, e outros, interpretando canções do movimento. Uma canção de Victor Jara em particular, considerada a mais popular do compositor, “Te recuerdo Amanda” de 1968, é encontrada na voz de diversos artistas. A letra da canção versa sobre a história de amor de dois trabalhadores e aquilo que sentiam ao se reencontrarem após a jornada de trabalho. O amor de Amanda e Manuel não é atemporal, a letra da canção incorpora elementos sociais na expressão do amor subjetivo dos dois personagens. Entretanto, um dos vídeos que encontramos no *You Tube*, é a apresentação da cantora Carolina Soto em um programa de auditório chileno<sup>105</sup>. No vídeo, a cantora entra no palco de braços dados a um dançarino, que logo começa a fazer uma dança totalmente descontextualizada do que diz a canção. A própria cantora interpreta a música como se estivesse cantando um *jingle* comercial. Atenta aos falsetes da voz, a poesia de Victor Jara é um mero conglomerado de palavras, utilizado para

---

<sup>105</sup> Endereço do *You Tube*: <http://www.youtube.com/watch?v=yLJQr87bSG0>

que Carolina demonstre os seus dotes. É evidente que a escolha da música é valorizada, afinal “Te recuerdo Amanda” é uma das músicas mais conhecidas de um dos principais músicos populares do Chile. Porém, a mensagem é evidente: não relembremos do Victor Jara assassinado, do sentido político profundo de suas composições e de como elas procuraram incidir na conjuntura em que viveu o artista. Tudo isto é muito subversivo e fora de moda. Relembremos sim, de “Te recuerdo Amanda” na voz de Carolina Soto, como apenas mais uma bela canção de amor. A indústria cultural está dando o seu recado.

**BIBLIOGRAFIA**

ADORNO, Theodor. “Sobre música popular”. *In: Adorno* (col. Grandes cientistas sociais). São Paulo: Ática, 1994.

AGGIO, Alberto. **Democracia e socialismo: a experiência chilena**. São Paulo: Annablume, 2002. (originalmente apresentada como dissertação de mestrado, USP-1990)

ALTAMIRANO, Carlos. **Dialética de uma derrota: Chile 1970-1973**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

BAKHTIN, M. M.. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Annablume; Hucitec, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, vol.I: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BETHELL, Leslie; ROXBOROUGH, Lan (orgs.). **A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina vol. VI: a América Latina após 1930: economia e sociedade**. São Paulo: EDUSP; Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2005.

BETHELL, Leslie (org.). **The Cambridge History of Latin America**. Cambridge University Press, 1995. vol. VIII.

BOTTOMORE, Tom *et al.* **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CARRASCO, Eduardo. **Quilapayún. La revolución y las estrellas**. Santiago, Chile: Las ediciones del ornitorrinco, 1988.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Música e História”. *In: História hoje: balanço e perspectivas*. Rio de Janeiro, 1991. pp.83-99.

CORREA, Sofia; FIGUEROA, Consuelo; JOCELYN-HOLT, Alfredo; ROLLE, Claudio; VICUÑA, Manuel. **Historia del siglo XX chileno: balance paradójal**. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; GODOY, Alvaro (orgs.). **Música Popular Chilena: 20 años, 1970-1990**. Chile: Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, 1995.

GONZÁLEZ, Juan Pablo e ROLLE, Claudio. **História social de la música popular en Chile: 1890-1950**. Santiago, Chile: Ed. Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2004.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. (vol. 1: “Introdução ao estudo da filosofia, a filosofia de Benedetto Croce”, vol. 2: “Os intelectuais, o princípio educativo, jornalismo”, vol. 6: “Literatura, folclore, gramática”).

HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”. *In: Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HARVEY, David. **A Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octavio. **O labirinto latino-americano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. **Imperialismo e cultura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

JARA, Joan. **Canção Inacabada: A vida e a obra de Victor Jara**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

KALLÁS, Ana Lima. **A paz social e a defesa da ordem: A Igreja Católica, o governo Allende e o golpe militar de 1973**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2008.

LARGO FARÍAS, René Gilberto. **La nueva canción chilena**. México: Casa de Chile: 1977.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Prefácio de Néstor García Canclini. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

PANCANI, Dino; CANALES, Reiner. **Los necios: conversaciones con cantautores hispanoamericanos**. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 1999.

PORTANTIERO, Juan Carlos. “O marxismo latino-americano”. In: HOBBSAWM, Eric (org.). **História do Marxismo. (vol. 12)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NERUDA, Pablo. **Para nascer nasci**. São Paulo: DIFEL, 1979.

RODRÍGUEZ, Osvaldo. **Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la nueva canción chilena**. Madrid, Espana: Ediciones LAR, 1984.

\_\_\_\_\_. **La nueva canción chilena. Continuidad y reflejo.** (Premio de Musicología Casa de las Américas, 1986). La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1988.

SADER, Emir. **Chile (1818-1990): da independência a redemocratização.** Brasiliense: São Paulo, 1991.

SALAS ZÚÑIGA, Fabio. **La primavera terrestre: cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena.** Santiago de Chile: Editorial Cuarto Próprio, 2003.

SANDOVAL DÍAZ, Rodrigo E.. **Música Chilena de Raiz Folklórica (1964-1973): neofolklore y nueva canción chilena.** Santiago de Chile: Tesis (Licenciatura) Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998.

THOMPSON, Edward P.. “Folclore, antropologia e história social”. *in*: **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos.** Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2001.

\_\_\_\_\_. “Introdução: Costume e Cultura”. *in*: **Costumes em Comum.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VALLEJOS, Julio Pinto (org.). **Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular.** Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar ed.,1979.

ZAPATA, Francisco (org.). **Frágiles Suturas: Chile a treinta años del gobierno de Salvador Allende.** México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, Fondo de Cultura Económica, 2006.

#### INTERNET

ALBORNOZ, César. “Possibilidades metodológicas en el estudio de la música popular contemporánea en Chile en el ámbito historiográfico”.

Disponível em: <<http://www.puc.cl>> Acessado em outubro de 2005.

AGGIO, Alberto. “Frente Popular, modernização e revolução passiva no Chile”. Disponível em: <[www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881997000200012#not8](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200012#not8)>. Acessado em fevereiro de 2008.

BARRAZA, Fernando. “La Nueva Canción Chilena” (retirado do livro *La Nueva Canción Chilena*. colección: Nosotros los chilenos. Ed. Quimantú, 1972). Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/disc001.htm>>. Acessado em agosto de 2005.

COMELL-DRURY, Diane. “Significar el compromiso político: la música de la peña chilena”. Disponível em: <<http://www.americanto.cl/documentos>>. Acessado em outubro de 2005.

FERNÁNDEZ, Javier Osorio. “Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena.” Disponível em: <[www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/javierososrio.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/javierososrio.pdf)> Acessado em fevereiro de 2008.

GARCÍA, José Manuel. “La Nueva Canción Chilena”. Disponível em: <<http://www.cancioneros.com/lm.exe?FR=4>>. Acessado em agosto de 2005.

GARCIA, Tânia da Costa. “Nova Canção: manifesto e manifestções latino-americanas no cenário político mundial de 1960.” *In*: VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular, IASPM-AL, 2005, Buenos Aires. Anais do VI Congreso da IASPM-AL, 2005. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/Costa%20Garcia.pdf>>. Acessado em fevereiro de 2008.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”. Disponível em: <<http://www.americanto.cl/documentos>>. Acessado em outubro de 2005.

MARSHALL, Ángela Vergara. “Conflicto y modernización em la Gran Minería del Cobre”, 2004. Disponível em: <[www.scielo.cl](http://www.scielo.cl)> Acessado em junho de 2008.

MIRES, Fernando. "El Discurso de la Indianidad". La cuestión indígena en América Latina. Ediciones Abya - Yala. Colección 500 años, N° 53. Quito, Ecuador. Junio de 1992. Págs. 120 - 132. *In*: Historia del Pueblo Mapuche en Documentos - Biblioteca - Territorio Recursos - Ser Indígena. Disponível em:  
 <[http://www.serindigena.cl/territorios/recursos/biblioteca/documentos/pdf/historia\\_mapu.pdf](http://www.serindigena.cl/territorios/recursos/biblioteca/documentos/pdf/historia_mapu.pdf).>  
 > Acessado em julho de 2008.

ROLLE, Claudio. "La 'Nueva Canción Chilena', el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende".  
 Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Rolle.pdf>>. Acessado em agosto de 2005.

FONTES, Virgínia. Entrevista disponível no sítio "Barlavento: Observatório de esquerda".  
 Disponível em  
 <[http://www.barlavento.org/a3/index.php?option=com\\_content&view=article&id=70:entrevista-com-virginia-fontes&catid=47:brasil&Itemid=65](http://www.barlavento.org/a3/index.php?option=com_content&view=article&id=70:entrevista-com-virginia-fontes&catid=47:brasil&Itemid=65)> Acessado em julho de 2008.

### FONTES PRIMÁRIAS

As letras de todas as canções citadas nesta dissertação podem ser encontradas no sítio:  
<http://www.cancioneros.com>. Acessado em julho de 2008.

GARCÉS, Marcel. "'Por Vietnam': expresion musical de um deber revolucionário". *In*: **Revista Princípios**. Número 126. Julho/Agosto, 1968.

C. LOPEZ, Oscar. "Nuestro Frente Cultural". *In*: **Revista Princípios**. Número 117. Janeiro, 1967.

GARCÍA, Ricardo. "Reivindicación de la Canción Chilena en Iquique" *In*: **El Musiquero**, n° 87, mayo (?) – 1969, p.01.

GARCÍA, Ricardo. "¡Viva Chile, Mi Alma!" *In*: **Ritmo de la Juventud**, n°55, septiembre – 1966, p.24-27.

Editorial da revista **El Musiquero**. Agosto – 1969, n<sup>o</sup>: 93.

NOVELLA, Jorge Montaldo. “Segunda pata del folklore”. Seção de Cartas. *In*: **El Mercurio**. Revista de Domingo, em 14/09/69. p.4.