

La Nueva Canción Chilena: O Canto Como Arma Revolucionária

Sílvia Sônia Simões¹

Resumo:

Este artigo propõe discorrer acerca dos fatores que se conjugaram, no Chile, para a formação e consolidação do movimento artístico-cultural que ficou conhecido como *Nueva Canción Chilena*, durante o início dos anos de 1960 até 1973, quando foi severamente perseguido com a instalação da ditadura civil-militar neste país.

Palavras-chave: Chile; música; *Nueva Canción Chilena*

Abstract:

This article proposes to talk about the factors that were conjugated, in Chile, for the formation and consolidation of the cultural-artistic movement that was known like *Nueva Canción Chilena*, during the beginning of the years of 1960 up to 1973, when it was severely pursued by the installation of the military-civil dictatorship in this country.

Key-words: Word-key: Chile; music; *Nueva Canción Chilena*

*Yo canto a la chillaneja
si tengo que decir algo
y no tomo la guitarra
por conseguir un aplauso.
Yo canto la diferencia
que hay de lo cierto a lo falso.
De lo contrario, no canto.
Violeta Parra – **Canto a la Diferencia***

¹ Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestranda em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com a pesquisa “*Canto que ha sido valiente siempre sera canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile (11/9/1973-11/3/1974)*”, financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) / Brasil.

O movimento musical conhecido como *Nueva Canción Chilena* (NCCh) desenvolveu-se no Chile na década de 1960 até 1973, ano no qual foi desestruturado com o golpe de Estado neste país, marcando o final do 68 latino-americano.

Essa denominação foi dada em 1969 quando Ricardo García, jornalista e locutor de rádio, e a Vice-Reitoria de Comunicações da Universidade Católica organizaram um seminário sobre a situação da música chilena que contou, em seu encerramento, com um festival que ficou conhecido como o *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*. Seu objetivo era o de divulgar as expressões musicais surgidas nos anos anteriores que, diferenciando-se da música “típica”, valia-se de modificações tanto na estrutura musical e poética quanto nos modos de interpretação e apresentação cênica, inserindo-se no aprofundamento das amplas questões colocadas no cenário mundial e, mais estritamente, no latino-americano.

Vários elementos colocaram-se em relevo na década de 1960, dentre eles, o “homem consciente”. Esse modelo implicou uma crítica prática de todo um período histórico no mundo inteiro, na busca da construção de uma nova sociedade. A derrota dos Estados Unidos no Vietnã, acelerada pela ofensiva do Tet em fevereiro de 1968, desencadeou o acirramento dos questionamentos que já vinham ocorrendo desde o pós-Segunda Guerra, culminando nas lutas de 1968, ano síntese da expressão dessas contestações. Os movimentos estudantis foram um dos protagonistas principais dessas insatisfações, uma vez que a crítica ao sistema de ensino esteve em toda a parte, aliada à rebeldia contra a presença autoritária na família, no trabalho, nas forças de segurança e no Estado. Tendo como base comum a crítica ao capitalismo e ao imperialismo, a solidariedade com o Vietnã, o reconhecimento de figuras históricas como Ernesto Che Guevara, Ho Chi Minh e Mao Tse-Tung e as críticas contra o apoio e a sustentação que os Estados Unidos davam às ditaduras no Terceiro Mundo, as articulações se deram de acordo com as especificidades dos setores sociais envolvidos nos processos de construção de uma sociedade alternativa (TEIXEIRA, 2003, p. 21-24).

Na América Latina, a década de 1960 foi marcada pelo êxito da Revolução Cubana que propiciou a intensificação do questionamento do

imperialismo norte-americano, com o crescimento das forças populares nas sociedades, e exacerbando o debate entre os defensores da modernização capitalista e os que objetivavam a transformação das estruturas sociais que davam suporte a este sistema. Aos primeiros os Estados Unidos acenaram com a Aliança para o Progresso, que tinha como objetivo oficial acelerar o crescimento econômico na região, servindo, na verdade, para deter e enfrentar a ameaça do perigo comunista por meio do incentivo dado ao desenvolvimento em democracia e liberdade.

Fatores como a exaltação da militância e do compromisso político, a busca de formas de vida alternativas às convencionais e a procura da autenticidade de expressão estavam presentes na sensibilidade desses anos conturbados e “utópicos”, incentivando a criação de uma comunidade interativa latino-americana atenta às articulações transnacionais possíveis no âmbito específico dessa região, avaliando os acertos e erros de sua “herança” histórica.

No cenário musical, essas preocupações refletiram-se no campo artístico favorável à arte engajada e revolucionária, ao “artista em armas”, ao poeta-guerrilheiro e ao guerrilheiro-poeta:

Del 60 a 70, los artistas latinoamericanos han variado muy notablemente su actitud, que ha pasado de la apoliticidad y la discusión teórica a una franca militancia o a una verdadera angustia por integrarse a la zona problematizada de sus sociedades (TRABA apud DEVÉS VALDÉS, 2003, p. 218).

Exemplificando esta postura temos Violeta Parra, Rolando Alarcón e Víctor Jara, no Chile; Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany e Armando Tejada Gómez, na Argentina; Carlos Puebla, Silvio Rodríguez e Pablo Milanês, em Cuba; Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa, no Uruguai; Ali Primera, na Venezuela; entre tantos outros.

No Chile, as experiências reformistas sugeridas pela Aliança para o Progresso nortearam o programa do governo de Eduardo Frei (1964-1970) e sua *Revolución en Libertad*. Pertencendo à *Democracia Cristiana*, representante das camadas médias urbanas, e contando com o apoio da

Igreja Católica e a simpatia norte-americana, Frei venceu as eleições em 1964, nas quais também foi candidato Salvador Allende pela *Frente de Acción Popular*, agrupando as forças operárias e populares de esquerda. Allende, por seu turno, chegou à presidência do Chile em 1970, como representante de uma coalizão de esquerdas e setores progressistas reunida na *Unidad Popular*, num quadro de aprofundamento da polarização social e política anterior.

Foi no contexto da repercussão desse cenário mundial, bem como no da especificidade chilena – que contava com a formação de frentes populares de centro-esquerda, quando na América Latina já havia a opção pela luta armada –, que se desenvolveu o movimento da NCCh. Caracterizando-se pelo forte acento nas denúncias sociais, suas propostas não se resumiam à criação de um novo gênero musical e poético, sendo, também, uma manifestação social que traduzia a efervescência política e cultural reivindicativa ocorrida nos anos 60: a música, bem como o compositor e o intérprete, era ferramenta de esclarecimento para as lutas sociais que ocorriam no país. Fazendo uma síntese entre as experiências urbanas e o resgate das tradições camponesas e indígenas, os integrantes deste movimento artístico percebiam que, embora a canção folclórica devesse ser entendida como patrimônio cultural, ela necessitava ter seu discurso atualizado através da ampliação de sua temática e da incorporação da cultura citadina, pois ela não deveria servir somente para referendar um passado comum.

Diferentes fatores se conjugaram para a formação e consolidação da NCCh, uma vez que esta não foi um movimento planejado, nem teve a aderência espontânea dos ouvintes desde seus primórdios. Pelo contrário, sua afirmação foi lenta e dispersa, sendo influenciada por diferentes vertentes musicais inseridas nos processos históricos vivenciados por seus criadores.

Luis Advis (1998) enumera seis fatores que teriam sido os principais responsáveis para a formação e consolidação da NCCh. O primeiro deles teria sido as pesquisas acerca do folclore chileno feitas tanto por acadêmicos como por pessoas interessadas em resgatá-lo (como Margot Loyola, Nicanor

Parra, Héctor Pavez, Violeta Parra, Gabriela Pizarro). O papel desempenhado pelo folclore polarizou as opiniões sobre a forma em que este deveria chegar ao público: “puro”, para combater o estrangeirismo (vertente purista); “inovador” e “dinâmico”, atendendo às transformações da sociedade e melhor expressando os anseios populares, porém estando solidamente atrelado às raízes folclóricas originais (*Nueva Canción*); com determinadas “alterações”, para que a juventude da cidade com ele se identificasse, ampliando o público consumidor deste gênero (Neofolclore). No entanto, como salienta Juan Pablo González (1996, p. 25), embora cada uma dessas correntes possuísse gêneros folclóricos comuns, utilizavam-nos de formas distintas por meio de suas *performances* baseadas não tanto na tradição folclórica, mas na sua elaboração urbana, tratando-se, em última instância, de uma música popular urbana, permitindo que grupos diferentes de chilenos reforçassem valores e identidades comuns.²

Diferentes compositores, cantores solistas e grupos musicais fizeram recriações sobre o material folclórico, mostrando todo um acervo que estava oculto pela cultura oficial, e revelando estruturas musicais e textuais de regiões distantes dos centros cosmopolitas totalmente desconhecidas para a maioria das pessoas:

Estas expresiones influíran en forma importante en los modos rítmicos empleados en la Nueva Canción Chilena, la que no acoge sólo los usos ofrecidos por la tradición sino que engloba diversas matices estilísticas de todo el territorio (ADVIS, 1998, s.p.).

O segundo fator apontado é o trabalho de Violeta Parra em suas pesquisas sobre o folclore, assim como no campo criativo. Com ela abriram-se novas possibilidades de expressão tanto no aspecto da criação musical quanto no de sua interpretação, com a valorização de gêneros populares como a *sirilla*, o *villancico* e o *Canto a lo Humano y a lo Divino*. Também ocorreu o acréscimo de instrumentos como o *cuatro* venezuelano, a *quena*,

² Agradeço ao professor Eduardo Devés Valdés, da Universidade do Chile, por ter me disponibilizado este artigo.

o *charango*, a *zampoña*, instrumentos do folclore da Bolívia e do Peru tocados no norte do Chile, e o *cultrún*, das cerimônias mapuches da região sul do Chile e da Argentina. São muitas as canções, expressando seu desejo de traduzir os sentimentos populares. Isabel Parra (1985, p. 16-17) escreve que a música de sua mãe ultrapassou os trabalhos dos recopiladores que não apreenderam a luta de classes nas formas artísticas que estudavam, pois Violeta, além de recolher, divulgar e recriar as formas musicais e poéticas das regiões que visitou, soube entender os conflitos sociais e humanos subjacentes nessas músicas e vidas. Sua poesia “campesina”, o resgate da cultura mapuche, o “sentir el pueblo”, propiciou o surgimento de uma modalidade diferente – diríamos mesmo oposta – de reelaboração da canção popular, divergindo da música típica dos conjuntos folclóricos representantes do espírito nacional de “chilenidad”, cujo modelo havia sido institucionalizado pela indústria cultural. Essa música “típica” começou a se organizar na década de 1920, com a formação de quartetos vocais masculinos adaptados a um ambiente urbano e moderno, vestindo roupas de *huaso*³ e simbolizando o poder no campo: *Los Cuatro Huasos* (1927), *Los Huasos Quincheros* (1937), *Los Provincianos* (1938). Como salienta González, os grupos de *huasos*, formados por estudantes, valeram-se da *tonada* como gênero principal para evocar o folclore camponês, refinando-o e estilizando-o, fazendo com que a música camponesa se transformasse, na cidade, em música de espetáculo: “Había nacido el ‘artista’ del folclore y con él, la Música Típica Chilena” (GONZÁLEZ, 1996, p.26-27).

As mudanças, portanto, iam de encontro aos cânones da canção tradicional, que apoiavam sua rítmica em gêneros estabelecidos como “verdadeiramente” populares, tais como a *cueca*, *tonada*, *corrido*, *bolero*, *vals* e *polka*. Os instrumentos usados por esse estilo musical eram violões, acordeões e harpas; as interpretações dos conjuntos eram homofônicas (as várias vozes seguiam sempre uma mesma linha melódica), utilizando

³ O *huaso* é o capataz das estâncias dos latifundiários, caracterizado pela arrogância que lhe é conferida por ser “macho de verdade”, e que está em oposição ao *gañan*, denominação do camponês muito pobre. Os *huasos* são as músicas e danças que representam a região central chilena.

expressões e o modo de falar dos camponeses para evocar o realmente “típico” de suas músicas. Quanto aos poemas musicais, referiam-se à vida rural idílica, à mulher idealizada, ao trabalho e ao amor, mesclando fatalismo, natureza e sentido patriótico, ou seja, “o campo visto pelos olhos dos *hacendados*” (BARRAZA, 1972, s.p.). É nesse contexto que Violeta Parra declara que a canção deveria ser entendida como uma ferramenta de denúncia, afastada das trivialidades e dos versos fáceis, embora isso não implicasse em sacrificar a beleza do conteúdo do poema: “Ya está añejo el cantar a los arroyitos y a las florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista” (PARRA apud GARCÍA, 2001, s.p.).

Há que ressaltar que a influência de Violeta se deu, em um primeiro momento, no plano da gravação e pesquisa folclórica, pois suas músicas mais “comprometidas” não alcançavam os meios de comunicação, sendo difundidas, em sua maior parte, após sua morte, em 1967. Dentre elas, *Canto a la Diferencia* é tomada como uma declaração de princípios da realidade chilena e da *Nueva Canción*:

Es una tonada al estilo *chillanejo*, su pueblo natal, compuesta en 1960 para las fiestas de conmemoración del 150° aniversario de la Independencia de Chile. Constituye, en cierta forma, la declaración pública de su manifiesto artístico, la toma de posición de una cantora frente a la sociedad (TORRES ALVARADO, 2004, s.p.).

O advento do neofolclore, no início dos anos 60, é o terceiro elemento apontado por Advis como influenciador de alguns aspectos da NCCCh. O folclore “puro”, em uma visão tradicional, pressupunha o resgate das práticas e produtos culturais das classes populares, sobretudo as rurais, expressando o desejo de não fugir às criações originais, ou seja, “recolher o que havia sido feito no passado e que ainda sobrevivia no presente sem fazer modificações na forma e no conteúdo” (SILVA, 2006, p. 6). Diferindo desta vertente “purista”, o neofolclore se propunha à renovação das linhas

melódicas, utilizando a polifonia, “imitação” dos instrumentos musicais pela voz humana, assim como combinações das diferentes tessituras e timbres vocais dos integrantes, com o uso de coros, ou seja, a modernização do folclore.⁴ Juan Pablo González (1998, p. 32) ressalta que com o Neofolclore o gosto pela música de raiz folclórica foi massificado entre a juventude da época, levando a música popular chilena da temática paisagista a uma *costumbrista*⁵, que logo se transformaria em social. Acrescenta que Víctor Jara, componente da NCCh, em uma declaração sua de 1967, reconhecia que o Neofolclore havia proporcionado uma maior liberdade criativa quanto à métrica tradicional usual, assim como aumentado a riqueza de expressão da música popular chilena. Aparte as contribuições mencionadas, o Neofolclore, expressando as necessidades de mudanças de jovens pertencentes a setores da *Democracia Cristiana*, nascidos e criados na cidade, propunha a renovação da “forma” musical, mas não, necessariamente, de seu conteúdo. Osvaldo Rodríguez Musso esclarece que esses setores não compactuavam com o movimento da NCCh, mas também não se identificavam com os grupos de música típica:

La juventud demócrata-cristiana... son gente de la ciudad que también necesita cantar en castellano y no solo el paisaje de la zona central. Es entonces cuando nace el estilo del ‘neo-folclor’ (RODRÍGUEZ MUSSO, 1988, p. 67).

Os dois grupos mais conhecidos deste movimento foram *Los Cuatro Cuartos*⁶ e *Las Cuatro Brujas*, que fizeram recriações de *tonadas* do repertório “típico”, assim como efetuaram gravações de Patricio Manns e Violeta Parra.

⁴ Um belo exemplo destes recursos é a gravação original de *Arriba en la Cordillera* (1965), de Patricio Manns, na qual o coro masculino faz a introdução reproduzindo com a voz um *pizzicato* de contrabaixos.

⁵ As temáticas *costumbristas*, na literatura espanhola romântica, ocupam-se da descrição da “realidade” da vida popular.

⁶ Osvaldo Rodríguez Musso informa que o grupo *Los Cuatro Cuartos*, integrado por jovens da burguesia conservadora, “ressurgiu” depois do golpe de 11 de setembro de 1973.

O quarto fator indicado por Luis Advis são as propostas musicais de grupos ou intérpretes individuais argentinos e uruguaios. Héctor Roberto Chavero, o grande compositor, poeta e intérprete argentino, mundialmente conhecido como Atahualpa Yupanqui, foi o maior influenciador de toda uma gama de compositores nos diferentes países latino-americanos, constituindo-se como protagonista de um novo “pensar” na música popular. Osvaldo Rodríguez menciona que Atahualpa Yupanqui começou a ser conhecido no Chile no início da década de 60 devido ao movimento peronista ter realizado um ressurgimento da música de raiz folclórica, obrigando as rádios a tocarem música *criolla* em sua programação (RODRÍGUEZ MUSSO, 1988, p. 61). Desse modo, Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra são “descobertos” ao mesmo tempo pelos jovens do Chile, convertendo-se nos pais do movimento que seria conhecido como *Nueva Canción Chilena*.

No entanto, não podemos deixar de mencionar, neste contexto, o *Movimiento de la Nueva Canción Argentina*, que teve como mentor principal Armando Tejada Gómez, autor do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, escrito em 1963, e tomado como ponto de referência para a inovação das expressões e objetivos de compositores em países como o Uruguai e o Chile. Tânia da Costa Garcia, ao analisar este documento inserido no cenário político mundial dos anos 60, ressalta três aspectos que tiveram forte impacto no desenvolvimento da *Nueva Canción* latino-americana:

1. a exaltação da cultura nacional como forma de reação à cultura alienígena perpetrada pelo mercado via meios de comunicação;
2. a nova canção entendida não como um gênero específico e muito menos como genuinamente popular, mas como uma música renovada de características autóctones;
3. a proposta de intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares da América Latina (GARCÍA, 2005, p. 4).

Como demonstração do princípio de que toda arte recebe e emite influências, mencionamos o grupo *Tiempo Nuevo*, de Valparaíso, que no ano de 1970 gravou, pela Discoteca da Canção Popular, *No nos Moverán*, canção popular norte-americana pertencente ao gênero *spiritual*: ela logo

se transformou na música dos partidários de Salvador Allende no período de 4 de setembro a 4 de novembro de 1970, quando sua confirmação como presidente da República teria que ser dada pelo Congresso Nacional. Esta mesma canção foi usada no Uruguai, em 1971, para apoiar a candidatura do *Frente Amplio*.⁷

Também destacamos as *Canciones de la Guerra Civil Española* como forma de ilustração desse intercâmbio cultural. No Chile, elas foram gravadas, em primeiro lugar, por Rolando Alarcón; depois pelo grupo Quilapayún e por cantores solistas, como Víctor Jara e Angel Parra. Vale mencionar que à época da guerra civil na Espanha (1936-1939), Pablo Neruda era cônsul do Chile em Madri. Posteriormente, já na condição de cônsul para a imigração espanhola, embarcou vários republicanos espanhóis para a América Latina: no Chile, conforme Osvaldo Rodríguez, havia se instituído a Aliança de Intelectuais, impulsionada pela Frente Popular e encabeçada pelo próprio Neruda, e que contava, entre seus participantes, com Amparo Mon, profunda conhecedora de canções contingentes adaptadas em melodias populares. É ela a responsável pela divulgação de várias dessas melodias, como *Si me quieres escribir*, *El ejército del Ebro*, *Dime donde vas morena* e *Ay Carmela*, que eram ensinadas a coros juvenis dirigidos por ela mesma (RODRÍGUEZ MUSSO, 1984, s. p.).

Os intercâmbios mencionados apontam para uma integração dos diferentes matizes da nova canção latino-americana, sugerindo a idéia de que as fronteiras nacionais chilenas não coincidiam com as suas fronteiras políticas, constituindo-se a NCCh um movimento cultural que buscava a música latino-americana como expressão comum. As palavras de Gustavo Becerra, maestro e compositor chileno que participou na NCCh, demonstram esta postura:

No coinciden ahora nuestras fronteras culturales con nuestras fronteras geográficas [...] explicamos la chilenidad de Atahualpa

⁷ Partido político uruguaio formalmente constituído em 05 de fevereiro de 1971, tinha um perfil de esquerda, popular, antioligárquico e antiimperilaista, e concorreu na eleição de 1971 no Uruguai.

Yupanqui, que és 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. (BECERRA apud RODRÍGUEZ MUSSO, 1984, s.p.).

O quinto elemento está articulado com o anterior, uma vez que essa união solidária latino-americana devia-se, em grande parte, a episódios políticos e sociais que recorriam toda a região, especialmente após a Revolução Cubana. Isto se deu, em grande medida, dentro do marco da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), e com o início da implementação da política de solidariedade, em Cuba, no ano de 1966, no qual ocorreu a Conferência Tricontinental, em Havana. De 24 de julho a 8 de agosto de 1967, realizou-se o *I Encuentro de la OLAS*, no qual foi fundado o *Centro de la Canción Protesta*, pela Casa das Américas. Seu objetivo era o de divulgar, em Cuba, as composições inseridas no movimento da Nova Canção Latino-Americana, realizando uma aproximação política e cultural entre Cuba e os demais países da América do Sul. Os textos dos poemas musicais se dirigiam à denúncia das injustiças sociais, solidariedade com os grupos despossuídos e afirmação do pertencimento a uma América Latina constantemente subjugada pelo imperialismo norte-americano. É a chamada canção de “protesto”, que fará parte, muitas vezes, de uma tipologia imposta como explicação para a fase “rebelde” pela qual passou a música nesse período, tanto no contexto mundial quanto no latino-americano. Pese as rotulações aqui indicadas, é inegável que a característica que diferencia a NCCh dos movimentos anteriores, posteriores e paralelos a ela, é o compromisso e a conscientização de unidade latino-americana difundidos pela música: os artistas problematizam o papel social da música popular chilena, no entanto, vão além disso, uma vez que se trata de entender a música como uma expressão comum da realidade, problemas e vida histórico-cultural latino-americana.

Desse modo, a NCCh teve características musicais e temáticas que expressavam os denominadores comuns de seus integrantes. Musicalmente, ela se baseou em ritmos folclóricos ou baseados no folclore de diferentes países latino-americanos, assim como efetuou a fusão de

gêneros eruditos com populares. Uma demonstração perfeita dessa situação é a *Cantata Santa Maria de Iquique*, composta por Luís Advis em 1969, para ser executada pelo Quilapayún, e vencedora do *II Festival de la Nueva Canción Chilena*, em 1970: nela, a *quena* “fala” da dor, do sofrimento, da miséria e da injustiça a que estão submetidos os operários das *salitreras*, mas também de suas esperanças, mobilização e vontade de luta que, unindo-se ao relato poético, dá o “clima” requerido na interpretação da obra. Do ponto de vista temático, a NCCh se caracteriza, essencialmente, pelo questionamento crítico da ordem estabelecida, interpretando os diferentes fenômenos da realidade social, com letras expressando valores de justiça, solidariedade, liberação e paz, em tons que vão desde os descritivos e combativos, até os irônicos e sarcásticos.

Seguindo os passos de Violeta Parra, viu-se que era indispensável o uso de instrumentos adequados a esses ritmos, como *quenas*, *zampoñas*, *charangos*, *guitarrón*, *rabel*, *bombo*, *tormento*, *cuatro venezolano*, dentre tantos outros, para que a música transmitisse sua mensagem, adequando-se aos sons produzidos, ao estilo do artista e às manifestações culturais próprias dos camponeses, operários e indígenas latino-americanos, internacionalizando a canção popular. As palavras de Víctor Jara e Gustavo Becerra demonstram a potencialidade da adição de novos instrumentos para o entendimento das propostas sociais e estéticas da NCCh:

Integramos todo tipo de cuerda y viento del pueblo latinoamericano... Si la América Latina es un solo país y tiene tantos instrumentos, por qué tenemos que estar separados si todos somos iguales y tenemos un mismo enemigo? (JARA apud RODRÍGUEZ MUSSO, 1984, s. p.).

Chile es cultural, económicamente, una cosa indisoluble con la Argentina, con Bolivia y con Peru. Esta es una cosa que hay que empezar por entender [...] por qué en nuestra música popular se oyen quenas, pincullos, tambores ligeros, por qué en nuestro folklore tenemos que hablar de folklore boliviano, argentino, peruano (BECERRA apud RODRÍGUEZ MUSSO, 1984, s.p.).

O sexto fator mencionado por Advis deve-se ao surgimento das *Peñas*, a partir de 1965, no auge do Neofolclore, possibilitando que as composições da canção social fossem exibidas para pessoas que compartilhavam com os ideais nelas transmitidos. Porém, apesar da grande propagação das *Peñas*, seu público, inicialmente, foi restrito, uma vez que, com o surgimento das primeiras, os estudantes universitários foram influenciados a fundar outras com características similares, fazendo com que os integrantes dos conjuntos e suas apresentações tivessem por público-alvo os estudantes e os demais artistas identificados com essa proposta artística.

A mais famosa delas foi a *Peña de los Parra*, criada em abril de 1965, local onde se reuniam os compositores para trocar idéias e cantar suas canções. Claudio Acevedo escreve que sua característica principal era a comunicação direta e informal do canto:

[La Peña] propició una práctica colectiva de trabajo musical [...] la fraternal interacción entre los cantautores y entre éstos y el público, constituyó a la pena en un verdadero taller de creación y experimentación más personalizada y espontánea, sin el empaquetamiento escénico del espectáculo formal (ACEVEDO, 1996, p. 37).

O repertório e os instrumentos utilizados eram, de acordo com Osvaldo Rodríguez, muito variados: *polo margariteño* e *coplas* da Venezuela, *corridos* mexicanos, *sones* cubanos, *zambas*, *chacareras* e *milongas* argentinas, *canto a lo Humano* y *a lo Divino* chilenos, *tonadas*, *cuecas* folclóricas, canções de autoria dos participantes e de Violeta Parra (RODRÍGUEZ MUSSO, 1988, p. 61). Dentre seus freqüentadores mais assíduos podemos mencionar Rolando Alarcón, Angel e Isabel Parra, Patricio Manns e Víctor Jara, seus primeiros integrantes e cinco dos principais nomes da NCCCh. Posteriormente, por ela passaram a maioria dos solistas deste movimento, como Gonzalo “Payo” Grondona, Patricio Castillo, Homero Karo, Kiko Alvarez, Osvaldo “Gitano” Rodríguez, e conjuntos musicais como Voces

Andinas, Huamarí, Los de la Peña (mais tarde Los Curacas), Quilapayún e Inti-Illimani, os dois últimos formados na *Peña de la Universidad Técnica*, de Santiago, criada em 1966, constituindo-se nos dois grupos mais importantes da NCCh. Também havia apresentações de artistas de outros locais que se dirigiam a *Peña* quando estavam em Santiago, como Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, César Isella e Paco Ibañez.⁸

Em 20 de agosto de 1965 foi fundada a *Peña da Escuela de Arquitectura da Universidad de Valparaiso*, que teve um papel fundamental para a divulgação da NCCh. Contando com visitas regulares de Violeta Parra, seu compositor e intérprete mais importante, inicialmente, foi Gonzalo “Payo” Rodríguez – que cantava *zambas* argentinos e utilizava a décima popular em algumas composições – sendo o responsável por ter introduzido a ironia e o humor nas canções, assim como por ter feito das crianças personagens de suas músicas, traços que serão encontrados em várias canções posteriores da NCCh, especialmente nas de Víctor Jara e Angel Parra. Osvaldo Rodríguez Musso, conhecido como Osvaldo “Gitano” Rodríguez, escritor utilizado neste artigo e que foi cantor solista desta *Peña*, esclarece que nela se cantava e dançava, diferente da *Peña de los Parra*, onde não havia dança. Quanto ao repertório, constituía-se nas canções recopiladas e composições próprias de Violeta Parra, canções da Ilha da Páscoa e músicas argentinas e uruguaias. Seguindo a tendência de “latino-americanizar”, havia convidados da Bolívia, cantando canções em *aymará* e *quechua*, com acompanhamento de *charango* e instrumentos do altiplano. Também eram cantadas canções da Guerra Civil Espanhola, e Gonzalo Grondona, ao compor uma canção dedicada ao Vietnã – *Ayer mataron a mi Hermano* –, foi o precursor de uma série de canções desta temática na NCCh (RODRÍGUEZ MUSSO, 1988, p. 65-67).

No entanto, podemos dizer que, apesar do público das *Peñas* ser restrito, nesse momento, a artistas e jovens, foi nelas que se deu a

⁸ Guillermo Pellegrino, em seu livro *Cantares del alma: biografía definitiva de Alfredo Zitarrosa*, nas páginas 158 e ss., relata as visitas de Zitarrosa a Santiago, suas incursões na *Peña de los Parra*, e sua profunda amizade com Angel Parra e os integrantes do Los Curacas.

consolidação das propostas musicais da *Nueva Canción Chilena*, desenvolvendo uma modalidade diferente de canção urbana de raiz folclórica, vinculando canto popular e denúncia social. Angel Parra, criador do selo da *Peña de los Parra*, muito contribuiu para isso, registrando e difundindo os trabalhos artísticos realizados neste local, ficando o selo conhecido pelo anagrama do I *Encuentro de la Canción Protesta*, de 1967, que era uma rosa sangrando.

Entre 1966 e 1973 teremos o apogeu e a interrupção deste movimento que combinava conteúdo político e social (engajamento crítico) com uma forma criativa e original (mesclando sonoridades e recursos “modernos” partindo das raízes da música folclórica e do canto popular). Contribuiu, em grande parte, para uma abertura maior ao campo de ouvintes a fundação do selo discográfico da *Discoteca de la Canción Popular* (DICAP), em 1967, possibilitando que as canções da NCCCh fossem gravadas.

Sendo criada pelas Juventudes Comunistas, a DICAP exerceria a função de difundir poemas musicais comprometidos politicamente com as esquerdas, tirando, na ótica de alguns compositores, o caráter espontâneo da criação artística. Isso se daria porque, apesar de muitos artistas terem desenvolvido manifestações que coincidiam com preceitos identificados aos ideais comunistas, não o teriam feito a partir de uma “fórmula” que seguisse orientações de aparatos políticos de esquerda. No entanto, a DICAP, além de contar com a adesão de criadores e intérpretes que eram militantes, também estimulou artistas alheios a esse processo: “La entidad naciente se abrió a diversos tipos de expresiones al tomar en cuenta, muchas veces por sobre otras consideraciones, la calidad misma del artista elegido” (ADVIS, 1998, s. p.). Com o sucesso de vendas, a DICAP tornou-se uma das maiores gravadoras chilenas (chegou a ser a segunda do país em número de vendas), possibilitando a ampliação tanto geográfica quanto artística da NCCCh, que foi instalada massivamente na vida cultural do Chile. Pode-se dizer que a DICAP conseguiu realizar o que as *Peñas* não alcançaram fazer totalmente, uma vez as músicas terem sua difusão pública relegada, não contando com a preferência de meios de difusão como o rádio e a televisão. O selo da *Peña de los Parra* foi anexado à DICAP, englobando em uma única

empresa discográfica os grupos e solistas pertencentes à NCCh, possibilitando uma maior tiragem de discos. A DICAP também organizava atividades paralelas – concertos e programas no rádio –, difundindo recopilações folclóricas e as composições da NCCh em sindicatos, organizações de massa e federações estudantis.⁹ A DICAP e a *Peña de los Parra* funcionaram até setembro de 1973, quando o edifício-sede da primeira foi invadido e destruído todo seu material e as gravações encontradas, além de vários de seus funcionários terem tido voz de prisão.

Também deve ser ressaltado o papel de divulgação dos *Festivales de la Nueva Canción*, constituindo-se, junto com as *Peñas*, os programas no rádio e a DICAP, num caminho de aprofundamento e entendimento da proposta musical e conceitual da NCCh. O primeiro festival, em 1969, conforme já apontado, foi realizado por iniciativa do jornalista e radialista Ricardo García, partidário da esquerda que, junto à Universidade Católica, adepta da *Democracia Cristiana*, foram os organizadores do evento. O objetivo principal era o de divulgar pesquisas sobre a música popular chilena e, no seminário que antecedeu o Festival, foram realizadas mesas-redondas onde debateram compositores, produtores de disco e representantes dos meios de comunicação. Joan Jara e Fernando Barraza relatam que os organizadores convidaram doze compositores, que enviaram suas obras e as interpretaram pessoalmente, deixando clara a posição “apolítica” do evento: os *Huastos Quincheros*¹⁰, um dos grupos mais tradicionais existentes nesse momento, foi convidado de honra; o Quilapayún foi excluído do evento devido ao seu repertório demasiado “político” (JARA, 1983, p. 130-133; BARRAZA, 1972, s. p.).

⁹ Mesmo as composições de música de raiz folclórica “tradicionais” que continham textos críticos ou picarescos não eram reproduzidas na mídia. O melhor exemplo dessa situação é a canção *La beata*, recopilada por Víctor Jara do folclore chileno, e gravada em 1965, num single. Teve sua execução proibida, neste mesmo ano, devido à forte pressão da Igreja Católica, e as cintas máster foram destruídas.

¹⁰ Os *Huastos Quincheros* tornaram-se, após o 11 de setembro de 1973, os embaixadores culturais da Junta Militar, representando a música do Vale Central, portadora da “verdadeira” identidade chilena.

O êxito do festival foi grande, contando com intensa participação popular: o ginásio da Universidade Católica ficou lotado, assim como o *Estadio Chile*¹¹, onde foi realizada a final. Porém, apesar da “neutralidade” pretendida, evidenciava-se a polarização política existente no país, pois neste festival, como escreve Joan Jara, ocorreu a primeira confrontação musical entre dois conceitos opostos do que era a canção chilena: “La nueva música, con letras críticas y comprometidas con el cambio revolucionario, o las canciones ‘apolíticas’, que daban la impresión de que no hacía falta cambiar nada” (JARA, 1983, p. 130). Essa polarização política e musical fica evidente nas palavras de Víctor Jara:

Lo importante fue que el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena fue un impacto dentro de nuestra lucha contra la música comercial y el silencio. El festival tuvo un gran éxito: a los señores de la prensa, de la radio, de la TV, no les quedó otro remedio que hablar de él. Además era noticia porque estábamos dentro de la Universidad Católica. A veces por mostrar su máscara de libertad y democracia, a la reacción le sale el tiro por la culatra. (JARA apud GARCÍA, 2001, s. p.).

Foram concedidos dois prêmios: um a *Plegaria a un Labrador*, de Víctor Jara, apelando aos camponeses para se unirem na luta por uma sociedade mais justa; outro para *La Chilenera*, de Richard Rojas, com interpretação do Trio Lonqui, uma música com o ritmo de *sirilla*, uma dança folclórica do sul do Chile, sendo dedicada a uma heroína da luta pela independência da Espanha. Salienta-se que o impedimento da participação do Quilapayún foi burlado, pois fizeram o acompanhamento vocal, junto com Víctor Jara, na *Plegaria a un Labrador*, canção esta que veio a se tornar um dos maiores ícones de expressão acerca dos problemas da reforma agrária na América Latina.

¹¹ O *Estadio Chile* hoje se denomina *Estadio Víctor Jara*, pois este local, onde este artista cantou inúmeras vezes, foi transformado em campo de concentração no dia 11 de setembro, após o golpe civil-militar chileno. Foi nele que Víctor Jara foi brutalmente executado, em 16 de setembro de 1973.

No festival de 1970 predominaram as canções “comprometidas”, e o prêmio foi dado à *Cantata Santa Maria de Iquique*, de Luis Advis, com interpretação do Quilapayún. O festival de 1971 deixou de ser organizado pela Universidade Católica, sendo apoiado oficialmente pelo governo da *Unidad Popular*. Ressalta-se que a música foi um elemento-chave para auxiliar Salvador Allende a vencer os obstáculos criados pela oposição reacionária, contando com o apoio norte-americano, que se estendeu, num primeiro momento, desde sua candidatura para as eleições de 1970, até a data de sua posse, em 3 de novembro de 1970, e continuando durante todo o seu governo, até 11 de setembro de 1973. A canção era considerada uma arma revolucionária e, como demonstra o slogan *No hay revoluciones sin canciones – cantamos a la mujer, al obrero, al campesino y al estudiante*, expressava o apoio dos músicos à campanha eleitoral de Allende e à *Unidad Popular*. Portanto, este foi um “governo com música”. Nele se acentuaram e ampliaram as composições e as gravações dos representantes clássicos da NCCh e de outros grupos musicais e intérpretes individuais: Rolando Alarcón, Patricio Manns, Angel e Isabel Parra, Víctor Jara, Patricio Castillo, Quilapayún, Inti-Illimani, Aparcoa, Curacas, Congreso, Illapu, Huamarí, Cantamaranto, Tiempo Nuevo, Ameríndios, Los Jaivas, Los Blops, Tito Fernández (El Temucano), Gonzalo “Payo” Grondona, Osvaldo “Gitano” Rodríguez, Charo Cofré, Richard Rojas, Kiko Alvarez, entre outros.

O afã de criação seguiu lado a lado com o acirramento das lutas político-sociais, até que com o golpe civil-militar de 11 de setembro de 1973 os componentes da NCCh, por terem afirmado seu compromisso com a campanha e o governo de Salvador Allende, foram condenados à detenção em campos de concentração, ao desterro, ao exílio e à morte. A música que representava as vozes populares, expressando seus desejos e esperanças, foi proibida em prol de uma outra que seria a portadora da verdadeira identidade nacional do povo chileno, evocando seus “princípios fundamentais” e o situando diante de sua história.

No entanto, as “vozes do exílio” continuaram com o movimento que se originara no Chile, difundindo as composições da NCCh pelo mundo

afora. O que dizem acerca da execução de Víctor Jara – “calló su voz, mas no su canto”¹² –, aplica-se tanto a este compositor, que foi vítima do Terrorismo de Estado, quanto aos que, no exílio, por terem sua voz calada no Chile, não calaram seu canto, com suas composições servindo para denunciar a barbárie a qual foi submetido o país com a chegada da ditadura salvadora da “democracia” e seguidora de um caminho “próprio e original”, dando aos cidadãos, entre outros confortos, uma música translúcida e serena: a verdadeira música nacional.

Bibliografia

- ACEVEDO, Claudio et al. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago del Chile: Fundación Víctor Jara, 1996.
- ADVIS, Luís. Historia y características de La Nueva Canción Chilena. In: ADVIS, Luis et al (edits). *Clásicos de la Música Popular Chilena 1960-1973: Raíces folclóricas*. v. II. Santiago de Chile: Publicaciones SCD, Editorial Universidad Católica de Chile, 1998. Disponível em: <<http://www.portaldemusicalatinoamericana.cjb.net>>. Acesso em: 28 abr. 2007.
- BARRAZA, Fernando. *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Quimantú, 1972. Disponível em: <<http://www.abacq.net>>. Acesso em: 12 dez. 2006.
- DEVÉS VALDÉS, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX: desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)*. Tomo II. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- GARCÍA, José Manuel. *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: 2001, edição on-line. Disponível em: <<http://www.trovadores.net>>. Acesso em: 27 nov. 2006.
- GARCIA, Tânia da Costa. *Nova Canção: Manifesto e Manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60*. Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio

¹² A expressão é de Rodrigo Torres Alvarado em seu artigo *Calló su voz, mas no su canto*.

Sílvia Sônia Simões

- de la Música Popular, 2005. Disponível em: <[http:// www.hist.puc.cl](http://www.hist.puc.cl)> Acesso em: 23 set. 2006.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 50, n. 185, p. 25-37, 1996.
- JARA, Joan. *Víctor Jara: un canto truncado*. Barcelona: Argos Vergara, 1983
- PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985.
- PELLEGRINO Guillermo. *Cantares del alma: biografía definitiva de Alfredo Zitarrosa*. Buenos Aires: Planeta, 2003.
- No hay revoluciones sin canciones. *El Siglo*, Santiago de Chile, 30 abr. 1970, p. 13.
- RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. O contexto de 1968. In: HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 19-26.
- RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *La nueva canción chilena: continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.
- _____. Antes de la nueva canción. In: _____. *Cantores que reflexionan*. Madrid: LAR Ediciones, 1984. Disponível em: <[http:// www.abacq.net](http://www.abacq.net)>. Acesso em: 12 dez. 2006.
- _____. La Peña de los Parra. In: _____. *Cantores que reflexionan*. Madrid: LAR Ediciones, 1984. Disponível em: <[http:// www.abacq.net](http://www.abacq.net)>. Acesso em: 12 dez. 2006.
- SILVA, Carla de Medeiros. *A Nova Canção Chilena (1964-1970) e a busca por uma cultura popular*. ANPUH XII Encontro Regional de História, 14 a 18 ago. 2006. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl>>. Acesso em: 12 abr. 2007.
- TORRES ALVARADO, Rodrigo. Cantar la diferencia: Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, n. 201, p. 53-73, ene./jun 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo.php>>. Acesso em: 27 mai. 2004.
- _____. Calló su voz, mas no su canto. *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile, v. 52, n. 190, jul. 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo.php>>. Acesso em: 27 mai. 2006.