

O panfleto político na Nova Canção Chilena durante a Unidade Popular: entre o “amor ao processo” e o “terrorismo musical”¹

The political pamphlet in the Chilean New Song during the Popular Unity:
between “love of the process” and “musical terrorism”

Natália Ayo Schmiedecke²

nati.ayo@gmail.com

Resumo: O presente trabalho enfoca as “canções panfletárias” difundidas pelo movimento da Nova Canção Chilena durante o governo da Unidade Popular (1970-1973), a fim de identificar as formas assumidas pelas canções de apoio ao *processo*, suas principais características e sua repercussão à época. A análise realizada se pautou na discografia dos músicos e na imprensa governista, trazendo à tona os elementos envolvidos no discurso revolucionário sustentado pelos primeiros. Constatei que o repertório examinado é bastante variado e esteve longe de constituir um consenso no interior da Nova Canção Chilena. Os resultados obtidos demonstram que, não obstante tratar-se do movimento artístico mais estudado e debatido da história musical chilena, ainda há muitos aspectos a serem explorados pelos estudiosos, seja no terreno mais conhecido, revisando e aprofundando dados, seja trazendo à tona temas, nomes e obras pouco recordados.

Palavras-chave: Nova Canção Chilena, Unidade Popular, canção panfletária.

Abstract: This paper focuses on the “pamphlet songs” spread by the Chilean New Song movement during the Popular Unity’s government (1970-1973), in order to identify the forms assumed by the songs supporting the *process*, their main characteristics and their repercussion at the time. The analysis was based on the discography of musicians and on the government press, bringing to light the elements involved in the revolutionary discourse supported by the musicians. I found that the repertoire examined is quite varied and was far from a consensus within the movement. The results show that, despite being the most studied and discussed artistic movement in Chilean musical history, there are still many aspects to be explored by scholars, whether in the most well-known field, by reviewing and deepening data, or by bringing up themes, names and works little remembered.

Keywords: Chilean New Song, Popular Unity, pamphlet songs.

¹ A pesquisa que resultou no presente artigo foi financiada pela FAPESP (processo nº 2014/04406-4).

² Doutora em História pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Atualmente realiza estágio de Pós-Doutorado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa da FAPESP. Rua Cora Coralina, 100, Cidade Universitária Zeferino Vaz, Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, Brasil.

³ Intitulado *Via chilena ao socialismo*, o programa de governo da Unidade Popular – coalizão política de esquerda liderada pelos partidos Comunista e Socialista – se propôs a instaurar o socialismo no país pela via eleitoral, respeitando as instituições democráticas. Seus três anos de governo, na figura do presidente Salvador Allende, ficaram conhecidos na época como o *processo chileno* e posteriormente como a *experiência chilena*.

Quase 50 anos após a chegada de Salvador Allende à presidência do Chile, a Nova Canção Chilena permanece sendo lembrada como o principal referente cultural da *Via chilena ao socialismo*.³ Decididos a transformar a canção em uma arma de luta, músicos como Víctor Jara, Isabel e Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Payo Grondona, Sergio Ortega e os conjuntos Quilapayún,

Inti-Illimani, Aparcoa e Tiempo Nuevo participaram ativamente da campanha eleitoral de 1970, apoiando o candidato da Unidade Popular (UP), que acabou por triunfar nas urnas. Nos três anos seguintes, estes e outros artistas seguiram apresentando-se em comícios políticos e eventos culturais promovidos pelo governo ou por organizações ligadas a ele; compondo e interpretando canções que tematizavam a conjuntura política nacional; e reiterando seu apoio ao programa e às medidas de governo em entrevistas publicadas na imprensa.

Após o golpe militar de 11 de setembro de 1973, que conduziu à ditadura do general Augusto Pinochet, a NCCCh teve continuidade em duas tendências distintas – uma desenvolvida no Chile (Canto Nuevo) e a outra nos países em que os músicos se encontravam exilados. Alcançando visibilidade internacional, estes últimos se vincularam a movimentos que recordavam Allende e a UP, expressavam solidariedade com o Chile e exigiam o retorno da democracia.

Nesse sentido, é compreensível que a dimensão explicitamente política do movimento figure em primeiro plano na memória coletiva. Conseqüentemente, são as canções mais politizadas as mais fáceis de se encontrar na *internet*; as mais tocadas em *shows* em homenagem à NCCCh e à UP; e as mais citadas em trabalhos acadêmicos.

Nas últimas décadas, o campo de estudos sobre o movimento vem passando por uma importante renovação, em que as interpretações sobre os fatos, obras e personagens tradicionalmente enfocados estão sendo revisadas; e outros nomes, temáticas e sonoridades também presentes no movimento vêm recebendo maior atenção por parte dos analistas.

O livro *Palimpsestos sonoros*, publicado em 2014, demonstra esta renovação e seus limites. Trata-se de uma das poucas obras inteiramente dedicadas à NCCCh escrita por autores que não foram protagonistas do movimento, afastando-se do tom memorialístico que marca as publicações produzidas a partir da segunda metade da década de 1970. Organizado pelos musicólogos Eileen Karmy e Martín Fariás, o livro conta com capítulos escritos por 11 jovens pesquisadores, oriundos de diferentes áreas do conhecimento. Alguns deles enfocam temas abundantemente abordados pela bibliografia – como Violeta Parra, Víctor Jara, a *Cantata Popular Santa María de Iquique* e a gravadora DICAP – enquanto outros se debruçam sobre outros nomes (Gitano Rodríguez, Payo Gondona, Rolando Alarcón) e questões (relação com o *rock*, missas folclóricas, cancionero da Guerra Civil Espanhola).

Conforme a resenha escrita pela historiadora Mariana Arantes (2017), nem todos os capítulos fogem às tendências de reiterar uma hierarquização de personagens

e discos considerados representativos do movimento e de reproduzir acriticamente as informações e pontos de vista presentes nos livros memorialísticos. Para a autora, os textos que mais se aproximam do objetivo de “traçar novas linhas sobre caracteres preexistentes, a exemplo dos palimpsestos mencionados no seu título” (p. 233), são os que dão visibilidade a músicos obscurecidos pela bibliografia, bem como os que contradizem ideias consagradas – por exemplo, ao sustentar que os vínculos entre *rock* e NCCCh são maiores do que normalmente se supõe ou ao problematizar a concepção de que a DICAP nasceu com o claro objetivo de incentivar o movimento.

Dialogando com tais trabalhos, o presente texto se centra na questão da “canção panfletária” difundida no contexto da UP. Não obstante este repertório ser bastante evocado, ele poucas vezes constituiu objeto de análises específicas e aprofundadas. Ao contrário, é comum nos depararmos com textos que recorrem às canções para “ilustrar” fatos da cena política, geralmente levando em conta apenas o conteúdo da letra.

Outros estudos examinam detalhadamente uma única canção ou disco, resistindo, prudentemente, a generalizar suas conclusões. São exemplos o livro “*No nos moverán*”: *biografía de una canción de lucha*, de David Spener (2017); a dissertação de mestrado de Eileen Karmy, centrada na cantata *Santa María de Iquique*; e o Trabalho de Conclusão de Curso de José Fabián Tobar sobre o disco *No volveremos atrás*.

Convém, também, mencionar os trabalhos que, na ânsia por dar visibilidade ao movimento e contribuir para sua valorização, tendem a construir uma narrativa heroica. Considero que esta observação pode ser feita não apenas a uma parte da produção de caráter memorialístico, mas também ao recente livro da cientista política norte-americana J. Patrice McSherry intitulado *La Nueva Canción Chilena* (2017). Propondo como objetivo central explicitar que a música possui um poder político, a autora afirma: “A Nova Canção produziu uma revolução na música e transformou literalmente a cultura chilena” (p. 205); “A música tinha um poder democratizador e unificador, e criou um sentido potente de unidade social, empatia, causa comum e motivação política entre muitas pessoas” (p. 19).⁴

Entendo que a importância política da NCCCh já constitui um consenso na bibliografia, o que permite questionar a relevância do argumento que orienta o texto. Também discordo da concepção de que o movimento como um todo teve um caráter unificador – ao contrário, como será possível constatar no decorrer do presente artigo, ele contribuiu para polarizar a sociedade chilena. Para tratar desta questão, é importante considerar as divergências presentes em seu interior – aspecto geralmente

⁴ Todas as traduções de textos originalmente em língua estrangeira são de minha autoria. Optei por manter as letras de canções em espanhol.

deixado de lado pela historiografia. Por fim, se for levado em conta o circuito em que as canções circularam, é possível relativizar a noção de um impacto profundo e generalizado na cultura nacional. Tais ponderações não invalidam o trabalho de McSherry, cujas principais contribuições, a meu ver, estão no interessante diálogo que realiza com a teoria gramsciana e na difusão da história da NCCCh para o público norte-americano, inclusive chamando atenção para a atuação decisiva de seu país na derrocada dos projetos políticos das esquerdas latino-americanas.

Adotando um enfoque diferente, procurei destacar a diversidade das canções explicitamente políticas produzidas no contexto da UP e as tensões que elas expressam. Conforme a classificação proposta pelo historiador Marcos Napolitano (2011, p. 29), para fins analíticos, o campo da arte politizada pode ser dividido em duas tendências complementares: arte militante e arte engajada. A primeira “procura mobilizar consciências e paixões, incitando a ação dentro de políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas”, enquanto a segunda possui um caráter mais amplo e difuso e “define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em um imperativo ‘moral e ético’”. Na medida em que utiliza a música para veicular mensagens de apoio ou condenação a grupos e projetos políticos específicos, a canção panfletária pode ser enquadrada na primeira categoria, que, de acordo com Napolitano, “parte da política para atuar na tríade ‘agitação-propaganda-protesto’”.

Na abordagem da problemática proposta, optei por abranger, além dos nomes costumeiros, solistas, conjuntos e obras raramente considerados pelos analistas, a fim de dar visibilidade à sua participação no movimento. Inserindo-se, portanto, no processo de renovação anteriormente mencionado, este trabalho visa sublinhar que, não obstante tratar-se do movimento artístico mais comentado da história musical chilena (Rodríguez Aedo, 2011, p. 64), a NCCCh segue levantando questões instigantes e ainda há muito a ser explorado pelos pesquisadores.

Cabe informar que o presente texto constitui um desdobramento de minha pesquisa de doutorado, desenvolvida entre 2013 e 2017 sob orientação da professora Tânia Garcia, tendo como foco a relação entre o movimento e o debate cultural travado no interior da esquerda chilena. O estudo envolveu um trabalho com fontes impressas e musicais. As primeiras permitiram identificar os principais temas em voga no debate, bem como observar as posturas

sustentadas pelos músicos e como suas obras repercutiram nacional e internacionalmente. A partir deste levantamento, procedi à seleção e análise da documentação musical. Cotejando informações de distintas procedências⁵, cheguei a uma lista de nomes de músicos considerados integrantes do movimento no período anterior ao golpe militar. A seguir, realizei a escuta de todos os LPs gravados por eles entre fins dos anos 1960 e 1973 disponíveis *online* e em coleções públicas e privadas a que tive acesso⁶, verificando, entre outras questões, se houve mudanças de ênfase (em termos de forma e conteúdo) após a chegada da UP ao poder e como suas obras dialogavam com os principais temas em pauta no debate intelectual.

Tomei como referência os trabalhos de Tânia Garcia, Marcos Napolitano, José Geraldo Vinci de Moraes, Juan Pablo González e César Albornoz – que se voltam à compreensão da música popular a partir de sua redefinição na sociedade moderna, urbana e industrial. Atentando para as recomendações destes autores, a análise dos discos abrangeu os diferentes elementos sonoros e impressos que os integram: fonogramas, capas, contracapas, encartes e selos dos vinis. Por sua vez, o trabalho com as canções teve como referência a relação entre “duas instâncias diferentes, mas nunca dissociadas: a da linguagem poética e a da linguagem musical” (Moraes, 2000, p. 214–215), tomando como pressuposto que, “mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação” (p. 210).

A parte da tese correspondente a este artigo foi elaborada a partir de um levantamento exaustivo das canções que poderiam ser enquadradas como “panfletárias”. A análise realizada se voltou a identificar as formas que elas assumiram, suas principais características e sua repercussão em um momento no qual a esquerda chilena tinha os olhos do mundo voltados para si. Como veremos, constatei que este repertório foi bastante variado e, ademais, esteve longe de constituir um consenso no interior do movimento.

“Canções de construção do Chile novo”

Desde a realização, em Cuba, do Encuentro de la Canción Protesta (1967)⁷, a imprensa chilena passou

⁵ Foram abrangidos os documentos utilizados na pesquisa (artigos de imprensa e discos), a bibliografia tomada como referência e entrevistas que realizei com o musicólogo Alfonso Padilla entre 2015 e 2016.

⁶ Ao todo, foram escutados 90 LPs, 1 EP e 2 *singles* lançados entre 1965 e 1973.

⁷ O *Encuentro de la Canción Protesta* foi um evento organizado em 1967 pela Casa de las Américas. Realizado em Havana, contando com a participação de músicos de 18 países, teve como objetivo principal discutir a canção engajada e reunir seus expoentes em torno de uma plataforma comum de luta “anti-imperialista”. A delegação chilena foi composta por Rolando Alarcón e Ángel Parra, enquanto Isabel Parra participou como artista convidada. Uma segunda edição do evento foi realizada em 1972 sob o nome de *Encuentro de Música Latinoamericana*, do qual participaram os chilenos Víctor Jara, Isabel Parra e Payo Grondona.

a debater com frequência as características e validade da chamada “canção de protesto”, que vinha ganhando terreno no país (El Siglo, 1967, p. 17). Com o I Festival da Nova Canção Chilena⁸, realizado em 1969, a polêmica se acirrou, como podemos perceber comparando as coberturas do evento feitas pela revista de música *El Musiquero*⁹ e pelo jornal comunista *El Siglo*¹⁰: enquanto a primeira argumentava que a música não deveria ser usada para difundir mensagens políticas, o segundo exaltava o uso da canção como “arma” (Arantes, 2009, p. 77-78; Chamorro Díaz, 1969, p. 3).

Após a vitória de Allende, o debate ganhou novos contornos e passou a se centrar em uma suposta crise da NCCCh – a qual, na opinião de muitos, decorria da desorientação causada pela chegada da esquerda ao poder. Para tais críticos, a questão de fundo seria a transformação da “canção-denúncia” em “canção governista”, com a perda do potencial questionador e da “qualidade estética” que caracterizariam as obras produzidas no período anterior.

Em vez de reiterar ou refutar esta constatação, interessa-me observar as diferentes formas assumidas pelas canções de apoio ao *proceso* e as respostas que elas suscitaram no interior da NCCCh. Seguindo a terminologia proposta pelo historiador Claudio Rolle, é possível dividir esse repertório em dois grupos principais: “canções de construção do Chile novo” e “canções contingentes” (Rolle, 2000).

As “canções de construção do Chile novo” visavam ampliar a base de apoio à UP e contribuir para que suas metas fossem conhecidas pela população e atingidas. Daí seu tom otimista e convocatório, pois, como explicou o músico Ángel Parra, “agora é necessário incorporar-se ao trabalho, e este trabalho tem que ser positivo [...] Tampouco se trata de criar canções dirigidas, mas sim construtivas” (El Musiquero, 1971a, p. 3). Algumas destas composições expressavam explicitamente sua adesão ao governo, enquanto outras remetiam a ele de maneira indireta.

No primeiro caso, destacam-se os discos temáticos dedicados a divulgar o programa da coalizão e celebrar suas realizações – caso do EP *Venceremos* (com quatro canções compostas por diferentes músicos para a campanha eleitoral de Allende em 1970) e dos LPs *Canto al programa* (com composições de Sergio Ortega, Luis Advis e Julio Rojas interpretadas pelo conjunto Inti-Illimani; 1970),

40 medidas cantadas (interpretado pelo Grupo Lonqui; 1971), *Se cumple un año ¡¡¡y se cumple!!!* (obra coletiva editada pelo MAPU; 1971) e *Chile Pueblo* (obra coletiva editada pela IRT; 1972).

Também se incluem nesta primeira categoria as canções “avulsas” que se referem ao governo de forma elogiosa e insistem na responsabilidade coletiva para levar o *proceso* adiante, chamando os trabalhadores e a juventude a se integrarem na “batalha da produção” e nos trabalhos voluntários; homenageando aqueles que estariam fazendo sua parte; e apelando à unidade da esquerda.

São exemplos: “Marcha de la producción” (1971), de Sergio Ortega e Quilapayún; “Las B.R.P.” (1972), “Vamos subiendo la cuesta” (1972) e “Los textiles” (1973), de Ángel Parra; “Nadie trancará el paso”, “Eleva la producción es también revolución”, “No meteremos las manos, quizás los pies” (1971) e “Canción de amor al proceso” (1972) de Payo Grondona; “Marcha de los estudiantes” (1971), “Primer de mayo en la plaza del pueblo” (1972) e “Canto al trabajo voluntario” (1973), de Osvaldo *Gitano* Rodríguez; “Muchachas del telar” (1971), “Marcha de los pobladores” (1972) e “Marcha de los trabajadores de la construcción” (1973), de Víctor Jara; “Póngale el hombro m’hijito” (1971), de Isabel Parra; “Compañero Presidente” (1971), de Rolando Alarcón; “La victoria de Allende” e “Son de la loma” (1973), do conjunto Aparcoa; “Hemos dicho basta”, “No nos moverán”, “Dispersos”, “Solo el comienzo”, “Será pa’ mejor” (1970), “Eleva la producción”, “Lo lograremos”, “No es en vano”, “Contra viento y temporal” e “Canta conmigo” (1971), do conjunto Tiempo Nuevo; “Palabra de campesino” e “No me vengai com chamullos” (1971), do conjunto Huamarí; “Mes de volantines”, “Blanco, rojo y azul” (1970) e “La producción”, do Amerindios.

Por fim, ainda que numericamente inferiores, é importante mencionar as canções dirigidas a grupos sociais pouco identificados com a esquerda política, como as mulheres de classe média-alta (“La compañera rescatable”, Isabel Parra, 1971) e os democrata-cristãos (“Ni chicha ni limoná”, Víctor Jara, 1970), buscando conquistar seu apoio.

Mas o público-alvo principal das “canções de construção do Chile novo” eram os setores populares – especialmente os camponeses, operários e mineradores –, como demonstra o LP *Chile pueblo*, lançado em 1972 para comemorar o segundo ano de governo da UP. O disco se

⁸ Festival idealizado pelo radialista Ricardo García e realizado em Santiago em julho de 1969, com apoio da Vice-Reitoria de Comunicações da Pontifícia Universidade Católica do Chile. Competiram os seguintes músicos, em sua maioria acompanhados por conjuntos: Rolando Alarcón; Kiko Álvarez; Willy Bascañán; Martín Domínguez; Víctor Jara; Patricio Manns; duo Orlando Muñoz e Alsino Fuentes; Ángel Parra; Raúl de Ramón; Richard Rojas; Sergio Sauvälle; e Sofanor Tobar. Paralelamente à competição, ocorreram mesas-redondas e apresentações musicais de artistas convidados. A segunda e a terceira edições do festival foram realizadas, respectivamente, em agosto de 1970 e novembro de 1971, adotando formatos diferentes da primeira.

⁹ Periódico de circulação nacional publicado em Santiago entre 1964 e 1976, totalizando 269 exemplares. O organismo responsável pela publicação, sua linha editorial e sua periodicidade variaram durante os anos. No período abrangido nesta pesquisa, *El Musiquero* era uma revista mensal, especializada em música, impressa e distribuída pela Editorial Lord Cochrane, com uma tiragem de 50 mil exemplares (Arantes, 2009, p. 12-15).

¹⁰ Órgão de imprensa oficial do Comitê Central do Partido Comunista do Chile, editado a partir de 1940. Não obstante o predomínio da temática política, o jornal também publicou suplementos culturais.

divide em oito eixos temáticos, cada qual abrangendo um relato e uma canção: “Chile Pueblo”, “Chile Cobre”, “Chile Carbón”, “Chile Mar”, “Chile Textil”, “Chile Tierra” e “Chile América”. As canções correspondentes a cada tema são, respectivamente: “Cuando amanece el día” (Ángel Parra), “Nuestro cobre” (Eduardo Yáñez / interpretação de Quilapayún), “En Lota la noche es brava” (Patricio Manns), “Obreras del telar” (Víctor Jara), “Chacarero” (Nano Acevedo / interpretação de Quilmay) e “Ni pocos, ni muchos” (Amerindios), além da faixa independente “Venceremos” (Claudio Iturra e Sergio Ortega; interpretação de Inti-Illimani), canção que era uma espécie de hino da UP desde a campanha eleitoral de 1970.

Dirigido por Julio Numhauser – integrante do duo Amerindios, assessor técnico do Departamento de Cultura da Presidência da República e diretor artístico da companhia discográfica IRT¹¹ –, *Chile Pueblo* possui um tom oficialista, que se explicita ao exaltar a política de nacionalizações levada a cabo pelo governo e associá-la aos interesses nacionais e populares. Aqui a noção de “povo” está diretamente ligada aos trabalhadores, apontados como principais responsáveis por promoverem, por meio de seu ofício, as mudanças almeçadas.

Essas concepções já estavam presentes no LP *Canto al programa*, lançado logo após a vitória eleitoral de Allende. A ilustração que compõe sua contracapa apresenta as cabeças de três homens dispostas lado a lado e sustentadas por uma engrenagem (Figura 1). Conforme a análise realizada pela historiadora Carine Dalmás, cada um desses personagens simboliza uma área da economia do país: agricultura, mineração e indústria, aludindo ao Chile como uma engrenagem dirigida pelos trabalhadores, que seriam os agentes responsáveis pela prosperidade do país, sugerida pela imagem do trigo (Dalmás, 2006, p. 138).

Toda a construção do disco pretende transmitir a ideia de que a chegada da UP à presidência representaria um poder conquistado pelo “povo” e para ele, como exemplifica a letra da “Canción del poder popular” (Julio Rojas/Luis Advis): “Con la Unidad Popular / ahora somos gobierno. / Porque esta vez no se trata / de cambiar un presidente, / será el pueblo quien construya / un Chile bien diferente”¹². A confiança no apoio popular e no “porvir socialista” é reforçada na marcha “Venceremos” – que, assim como em *Chile Pueblo*, figura como canção final do LP:

[...] / **Venceremos, venceremos, / mil cadenas habrá que romper, / venceremos, venceremos, / la miseria sabremos vencer. / Campesinos, soldados, mineros, / la mujer de la patria también, / estudiantes, em-**



Figura 1. Contracapa do álbum *Canto al programa*, lançado pelo conjunto Inti-Illimani em 1970.

Figure 1. Back cover of the album *Canto al programa*, released by Inti-Illimani in 1970.

Fonte: Larrea, 2008, p. 52.

pleados y obreros, / cumpliremos con nuestro deber. / Sembraremos las tierras de gloria, / socialista será el porvenir, / todos juntos haremos la historia, / a cumplir, a cumplir, a cumplir.

As canções que remetem ao governo de forma indireta também têm como marca um tom otimista em relação ao presente, concebido como momento de realização dos objetivos individuais e coletivos. Sem fazer menção a políticas, pessoas ou episódios específicos, elas realizam comparações com o passado, expressam alegria e vontade de viver e/ou fazem alusão ao amor, à liberdade, ao “homem novo” e à “vida nova”. Os trechos de letras a seguir são representativos deste tipo de enfoque:

Quando amanece el día digo: / qué suerte tengo de ser testigo, / como se acaba con la noche oscura / que dio a mi tierra dolor y amargura. / Y ahí veo al hombre / que se levanta, crece y se agiganta. / Cuando amanece el día siento / que tu cariño crece con el tempo / y ha de entregarme una mano en el pelo / y ha de entregarme dolor y consuelo. / [...] (“Cuando amanece el día”, Ángel Parra, 1971).

¹¹ Indústria de Rádio e Televisão (IRT) foi o nome dado à companhia após sua nacionalização em fevereiro de 1971 – uma das primeiras medidas tomadas pelo governo da UP, que adquiriu 51% das ações da empresa.

¹² Os refrãos das canções citadas a partir daqui estão destacados em itálico ou negrito italizado.

Ven, ven, conmigo ven, / ven, ven, conmigo ven. / Vamos por ancho camino, / nacerá un nuevo destino, ven. / Ven, ven, conmigo ven, / ven, ven, conmigo ven / al corazón de la tierra / germinaremos con ella, ven. / El odio quedó atrás / no vuelvas nunca, / sigue hacia el mar / tu canto es río, sol y viento / pájaro que anuncia la paz. / [...] (“Vamos por ancho camino”, Víctor Jara, 1971).

[...] Ha llegado aquel famoso tiempo de vivir / Una larga historia que la tierra recorrió / mares, montes, bosques, ríos llenos de fervor / cubrieron al hombre que tan solo esperó / ese tiempo justo que nunca le llegó. / Hoy te espera el aire, amor, da muerte, amor / a esa historia triste, que al hombre postergó / ahogándolo en sus brazos contra su corazón / vida, dale muerte. / Amor, da muerte, amor. / [...] (“Ha llegado aquel famoso tiempo de vivir”, Osvaldo Gitano Rodríguez, 1972).

Las horas tristes, que mataban mi alegría, / hoy tienen música de risa y de colores, / porque se acerca el despertar de un nuevo día / ya nuestros hijos vivirán tiempos mejores. / [...] qué bonito es amar cuando se tiene / una razón para luchar, una razón para vivir / y la certeza de creer en ti. / [...] / hoy somos libres a vivir nuestro milagro. (“Las horas tristes”, Tito Fernández, 1973).

Outros exemplos são: “Abre la ventana” (1971), “Venían del desierto” (1972) e “El encuentro” (1972), de Víctor Jara; “Cueca de la libertad” (1971), de Cirilo Vila, interpretada pelo Quilapayún; “Doña lucha por la vida” (1970), “La Nelly y el Nelson” e “Día sábado en la noche” (1971), de Payo Grondona; “La hormiga vecina” (1972), de Isabel Parra; “Con estas manos” (1970), de Tiempo Nuevo; “A pie camino” (1973), de Amerindios; “Las vegas gringas” (1970), “Cantor de caminos” (1971) e “Yo soy uno de aquellos” (1973), de Tito Fernández; além de diversas faixas que compõem os LPs *Canciones de patria nueva* (Ángel Parra, 1971) e *El alma de mi pueblo* (Rolando Alarcón, 1972).

“Canções contingentes”

As “canções contingentes”, por sua vez, adotaram um enfoque bastante diferente. Conforme explica Rolle, elas se concentravam em

[...] denunciar os inimigos políticos do governo popular. Predomina nessas composições o tom irônico, a

caricatura e a zombaria assim como seu estrito caráter contingente, pois são compostas com o propósito de comentar e denunciar ações e comportamentos precisos da oposição (Rolle, 2000, p. 10).

Algumas composições dos anos 1960 podem ser consideradas antecedentes das “canções contingentes” compostas durante a UP. São elas: “La carta” (1962/63), de Violeta Parra; várias faixas dos LPs *Las cuecas de Ángel Parra e Fernando Alegría* (1967) e *Canciones funcionales* (1969), de Ángel Parra; e “Preguntas por Puerto Montt” (1969), de Víctor Jara. “La carta” (ou “Los hambrientos piden pan”) foi motivada pela detenção de Roberto Parra – irmão de Violeta – durante a repressão policial levada a cabo em 1962 contra a *población* José María Caro, cujos moradores estavam apoiando uma paralisação convocada pela CUT. Defendendo os manifestantes, a canção denuncia o autoritarismo do então presidente, Jorge Alessandri, referenciado de maneira indireta (“que ‘El León’ es un sanguinario / en toda generación, sí”¹³). Já em “Preguntas de Puerto Montt”, que aborda a violência empregada pela polícia para reprimir uma ocupação de terreno realizada em 1969 na cidade homônima, a acusação é feita de maneira direta por Víctor Jara ao então ministro do Interior: “¡Ay!, qué ser más infeliz / el que mandó disparar / sabiendo como evitar / una matanza tan vil. / [...] / Usted debe responder, / señor Pérez Zujovic, / por qué al pueblo indefenso / contestaron con fusil”.

Se nestas duas composições já estava presente o caráter contingente e acusador que marcaria as canções dos anos seguintes, os discos de Ángel Parra adicionaram um outro elemento fundamental: o tom debochado, presente tanto nas letras quanto nas sonoridades escolhidas para criticar a elite chilena. Enquanto “El tuerca”, do LP de 1969, utilizava o ritmo de *go-go* visando evidenciar a alienação dos jovens que cultuavam o estilo de vida norte-americano, “El banquerito”, do mesmo disco, indicava que a “burguesia” nacional e seu partido representante (Partido Nacional – PN) serviam aos interesses do imperialismo: “El banquero tiene diarios, / radios y televisión, / y con cariño reparte / lo que él llama información. / Si la noticia es de USA / él le da su bendición. / También el banquero tiene / a su servicio un partido, / ¿para qué decir el nombre / si es de todos conocido?”.

Durante o governo da UP, o conjunto Quilapayún foi o principal responsável por propagar “canções contingentes”. Em parceria com o compositor Sergio Ortega, “chegamos a organizar uma verdadeira fábrica desse tipo de música, que começou a ser bastante difundida nos meios

¹³ Referência ao pai de Jorge Alessandri, Arturo Alessandri, apelidado “El León de Tarapacá”. Ele governou o Chile em três períodos diferentes (dezembro de 1920 a setembro de 1924; março a outubro de 1925; e dezembro de 1932 a dezembro de 1938).

políticos da esquerda chilena”, nas palavras de Eduardo Carrasco (2003, p. 168). A primeira delas foi “El enano maldito”, composta logo após a eleição de 1970, quando Allende aguardava a ratificação de sua vitória pelo Congresso.¹⁴ Diante desta situação, a direita atuou no sentido de tentar impedir a posse, promovendo atos massivos e propondo acordos para o Partido Democrata-Cristão (PDC).¹⁵ Baseando-se em um personagem popularizado pelo periódico de esquerda *Puro Chile*¹⁶, “El enano maldito” denunciava as manobras da oposição e chamava o povo, os democrata-cristãos e a polícia (*carabineros*) a barrá-las:

*El enano maldito acota / ya los pateamos en la cintura.
/ Habráse visto sinvergüenzura / tomar al pueblo pa'
la chacota. / Patéalo carabinero / al momio¹⁷ chueco y
cagüinero. / Patéalo carabinero / mientras más duro
será mejor. / El enano maldito acota / ya les volamos
la que te dije, / a la derecha con tanto pije / los nacio-
nales [PN] y sus patotas. / El enano maldito acota /
que todo el pueblo vendrá a la lucha. / Demócrata
también escucha: / si tú eres pueblo también te toca. /
El enano maldito acota / yo no le creo a la vieja chueca
[direita], / esa renuncia viene muy chueca, / no se la
tragan ni los pelotas.*

Aqui estão presentes as principais características das “canções contingentes” gravadas pelo Quilapayún: ênfase na luta de classes e na denúncia dos inimigos políticos do governo; uso de ritmos cubanos (*son*, *guaracha*) ou outros formatos de apelo massivo; interpretação debochada (linguagem, entonação); tom intimidador e ofensivo. Seguem esse modelo “La batea” (1971), “La tribuna” (1971), “Las ollitas” (1972), “Vox populi” (1971), “La merluzza” (1972), “No se para la cuestión” (1972), “Cueca negra” (1973), “Onofre sí, Frei” (1973), “Frei ayúdame” (1973) e “Cueca roja” (1973). Também podemos encontrar canções similares no repertório de Víctor Jara (“Oiga pues m'hijita”, 1971; “El desabastecimiento”, 1973), Ángel e Roberto Parra (“Cuecas de la sedición 1 y 2”, 1971).¹⁸

A maior parte delas foi gravada originalmente em discos de curta duração de formato *single* (7 polegadas,

45 RPM), os quais também foram bastante utilizados na difusão das “canções de construção do Chile novo” que exaltavam a “batalha da produção” e os trabalhos voluntários. Como explica o pesquisador José Fabián Tobar, “Por poderem armazenar uma canção por lado e desfrutarem de uma ampla produção durante a UP, [os *singles*] se transformaram no formato ideal para armazenar a ‘canção contingente’ ou panfletária já que eram de fácil acesso e baixo custo” (Tobar Carrasco, 2014, p. 21).

Em outros casos, as “canções contingentes” foram compostas para integrarem LPs inteiramente dedicados ao processo político – como as obras coletivas *Se cumple un año ¡¡¡y se cumple!!!* (1971), que inclui as duas “Cuecas de la sedición” de Ángel e Roberto Parra; e *No volveremos atrás* (1973), que contém todas as canções de Quilapayún e Víctor Jara acima indicadas como correspondentes a 1973.

No volveremos atrás foi lançado pela DICAP no contexto das eleições parlamentares de março daquele ano, que eram decisivas para garantir a continuidade da aplicação do programa de governo da UP ou, ao contrário, a deposição de Allende por vias constitucionais.¹⁹ Assim, o disco pretendia ser um aporte concreto e urgente na busca por frear a oposição, reunida na Confederação da Democracia (CODE) (Rodríguez Aedo, 2011, p. 46). Seu conteúdo se voltava a “convidar as pessoas a gerar uma visão crítica sobre seu contexto, ser parte do projeto de governo e deixar em evidência, em forma de denúncia, a sabotagem que os opositores políticos de direita tinham realizado até esse momento” (Tobar Carrasco, 2014, p. 42). Conforme propõe Tobar, a obra pode ser dividida em duas seções temáticas: uma abarca as cinco primeiras faixas do lado A e a primeira do lado B; e a outra, a última canção do lado A e as cinco últimas do lado B (p. 43-51). Em ambos os casos, predominam composições de Sergio Ortega e Quilapayún interpretadas pelo próprio conjunto.

A primeira seção apela à unidade da esquerda e tenta recrutar o apoio de setores sociais nos quais a UP tinha pouca representatividade, com ênfase nas mulheres, que até então ocupavam um lugar secundário nos discursos e políticas da esquerda. O historiador Javier Rodríguez (2011, p. 47) atribui tal fato à concepção do socialismo

¹⁴ Allende obteve 36,2% dos votos contra 34,9% de Alessandri (Partido Nacional - PN) e 27,8% de Tomic (Partido Democrata-Cristão - PDC). Como a vitória não se processou por maioria absoluta, cabia ao Congresso escolher entre o primeiro e o segundo candidatos mais votados, conforme determinava a Constituição.

¹⁵ O PN propôs ao PDC que seus deputados ratificassem a vitória da segunda maioria, obtida por Alessandri. Em seguida, este renunciaria à presidência e novas eleições seriam organizadas, nas quais a direita se comprometeria a apoiar a candidatura do PDC (Aggio, 2002, p. 110-111).

¹⁶ O jornal *Puro Chile* circulou entre 1970 e 1973. O personagem “enano maldito” era um anão cabeçudo e calvo, criado por Orsus (pseudônimo de Jorge Mateluna Muñoz) com o objetivo de atacar a direita política e apoiar a UP.

¹⁷ O termo *momio* (múmia) era utilizado pela esquerda para remeter pejorativamente à elite reacionária.

¹⁸ Sem adotar propriamente o formato das “canções contingentes” popularizadas pelo Quilapayún, outros músicos também compuseram canções de denúncia dos inimigos políticos do governo. São exemplos: “Mentiras sólo mentiras” (1970), do duo Amerindios; “El golpe de estado” (1970) e “El patriota” (1971), de Payo Grondona.

¹⁹ As eleições parlamentares de março de 1973 foram disputadas por dois grandes blocos políticos: a Unidade Popular (UP), de um lado; e a Confederação da Democracia (CODE). Também concorreu como força independente a União Socialista Popular (USP). A UP abarcava os partidos que integravam o governo, e a CODE, o PN, o PDC e outras forças de centro-direita. Cada uma das coalizões esperava conseguir a grande maioria dos votos para controlar o parlamento e, assim, garantir que seus interesses fossem defendidos. De acordo com Alberto Aggio, enquanto o objetivo da UP era conseguir levar a cabo seu programa de governo, parte da oposição visava freá-lo e outra parte planejava promover a deposição de Allende por vias institucionais (Aggio, 2002, p. 142-144). O resultado final das eleições foi de 55% de votos para a CODE contra 44% para a UP e 0,3% para a USP.

como “um paradigma excludente, ao ser eminentemente um ideal masculino” pautado no pressuposto de que “seria a classe trabalhadora que encabeçaria a luta pela construção de uma nova sociedade”. Nesse sentido, “o homem novo era claramente um homem”, e isso se refletiu na Nova Canção Chilena, “um movimento majoritariamente constituído por homens”, como observou o historiador Pablo Vila (2014, p. 5). De fato, com exceção de Isabel Parra²⁰, todos os principais expoentes da NCCCh eram homens e a masculinidade foi frequentemente exaltada em suas *performances*, sendo exemplar a estética visual cultivada pelo Quilapayún – com pesadas barbas, longos *ponchos* pretos e expressão facial sempre séria.

A ênfase no masculino também pode ser notada nas canções “El pueblo unido jamás será vencido” e “Venceremos”, verdadeiros hinos da UP interpretados em coro pelos integrantes do Quilapayún e do Inti-Illimani, ao passo que suas letras excluem a mulher da categoria “trabalhadores” e, portanto, de um papel protagonista na revolução: “Campesinos, soldados, mineros, / la mujer de la patria también, / estudiantes, empleados y obreros, / cumpliremos con nuestro deber”; e “Mujer, / con fuego y con valor, / ya estás aquí / junto al trabajador” (Mularski, 2014, p. 177-178).

Na busca por conquistar o voto feminino, o trabalho realizado por Sergio Ortega e Quilapayún adotou a perspectiva oposta na primeira seção temática de *No volveremos atrás*, lançando mão de diferentes estratégias para promover a identificação da mulher com o projeto da esquerda: no canto, protagonismo da voz feminina; nas letras, envolvimento das personagens com a problemática social e exaltação de valores como paciência, valentia e instinto maternal/protetor; na música, uso da balada romântica, estilo associado com aquele público. “Nuestro amor” (Sergio Ortega/Quilapayún) é um exemplo que reúne vários desses elementos. Por meio de duas linhas melódicas, uma feminina e uma masculina, simula-se um diálogo de casal no qual o homem expressa o desejo de viver o amor em um mundo desconectado da realidade: “Amor, quiero darte la ilusión / de vivir en un jardín / de dulzura y emoción, / ser feliz. / Ser para ti la eternidad / de este sueño sin final / lleno de felicidad. / Este es el mundo que tendré / con mil cosas de color / y diamantes de coral”. Em sua resposta, a mulher afirma que não seriam estas as coisas que ela almejava, mas sim apoio para enfrentar as injustiças sociais e “construir una nueva sociedad”. Assim, ela o convoca a tomar parte nas lutas reais, “a enfrentar la realidad... a vivir”. Na parte final, ele, convencido, junta

sua voz à dela para cantar: “Vamos entonces a forjar / esta nueva sociedad / de trabajo y unidad. / Y nuestros hijos crecerán / en un mundo de igualdad / lleno de felicidad”.

Do mesmo modo, as canções que enfatizam a necessidade de união da esquerda se valem de variados recursos para transmitir sua mensagem. Segundo a análise realizada por Tobar (2014, p. 53), “Este es mi lugar” (Alfredo Pintor/Quilapayún) alterna os estilos de balada e *funk* em uma dinâmica “que resolve as diferenças entre os estilos justapostos, conseguindo assim que a canção seja um signo do que se quer alcançar na sociedade”. Esse procedimento também pode ser percebido no canto, que no final da canção mescla as vozes do solista da primeira parte com as do coro da segunda, em uma justaposição que aponta para a unidade de elementos distintos, reforçando o conteúdo da letra: “con muchos nuestros amigos / que hoy no están con nosotros / busquemos ser todos uno solo, / agrupémonos. / [...] / Unidos avancemos. / Unidos venceremos. / El camino es muy largo y difícil su andar, / unidos venceremos por la nueva sociedad” (Tobar Carrasco, 2014, p. 51-60).

A segunda seção temática de *No volveremos atrás* se direciona a desacreditar os inimigos políticos da UP. Ela está composta por cinco “canções contingentes” (interpretadas por Quilapayún, Inti-Illimani e Víctor Jara) e uma canção de crítica social escrita por Violeta Parra em 1966 e musicalizada em ritmo de *sirilla* por Isabel Parra (“Al centro de la injusticia”). A propaganda eleitoral aparece explícita na maioria dessas faixas. Assim, a “Cueca negra” (Sergio Ortega/Quilapayún), que encerra o lado A do disco, utiliza o gênero musical de maior apelo nacionalista (*cueca*) para denunciar as manobras ilegais da oposição, retratando-a como antipatriótica e contrária aos interesses populares:

Para aniquilar al pueblo / se juntaron los traidores. / Han formado un ramillete / con algunas lindas flores. / Un fascista en el medio / con dos ladrones, / tres viejujas pitucas, / cuatro crestones. / Cinco especuladores, / seis asesinos, / siete contrabandistas, / ocho cretinos. / Nueve pichicateros, / diez derechistas, / once chirimoyeros, / doce freístas. / Crímenes y atentados, / mercado negro, / con eso es que ha querido / golpear al pueblo. / Aunque se hayan juntado / se irán cortados.

Com exceção da canção interpretada por Isabel Parra, as faixas seguintes adotam uma tônica parecida e em alguns casos chegam a nomear explicitamente os líderes dos dois partidos da CODE (Onofre Jarpa do PN e Eduardo

²⁰ Outros nomes menos conhecidos ligados ao movimento são os da cantora Charo Cofre e dos conjuntos femininos Cantamaranto, Tabaré e “Quilapayunas” (uma “versão” do Quilapayún). Vale destacar que o primeiro deles, formado por militantes comunistas, se dirigia especificamente às mulheres, buscando inseri-las na luta social e política (Rodríguez Aedo, 2011, p. 27-29; Onda, 1972b, p. 41-42).

Frei do PDC) para satirizá-los e acusá-los de conspiração. O disco culmina na “Cueca roja” (Sergio Ortega/Quilapayún), que anuncia a vitória das “forças populares”:

Tablitas, tablonas, / cajitas, cajones, / ya falta poquito / pa' las elecciones. / Se juntan los nazis [referência ao PN] / con los narigones [referência aos democrata-cristãos] / y en contra del pueblo / tejen sus traiciones. / Los yanquis les prestan / billete' a montones, / pero el pueblo en marzo / los aplastará. / Aquí baila todo el mundo / desde Arica a Magallanes. / A seguir la pelea, / dijo un pelao, / que tenemos al momio / desesperao. / Desesperao, sí, / Eduardo y Jarpa / que se vayan al cielo / tocando el arpa. / Apretando cachetes / por alcabuetes.

Em entrevista para a *Revista El Siglo*, suplemento do jornal comunista homônimo, Horacio Salinas, integrante do conjunto Inti-Ilumani, afirmou que tais canções constituíam uma resposta à iniciativa da direita de gravar o disco *El Des.U.P.elote*²¹, cujas faixas teriam “uma forte dose de insultos contra o Governo”, de modo que “nos vimos na necessidade de fazer canções com letras muito contingentes e melodias muito pegajosas” (¿Canciones..., 1973, p. 6).

Destarte, as duas seções temáticas de *No volveremos atrás* recorrem a sonoridades distantes dos gêneros musicais geralmente associados à NCCh – correspondentes ao folclore latino-americano e, em especial, andino –, aproximando-se no plano estético de formatos mais comerciais. Como observa Rolle (2000, p. 10), que também identificou tal procedimento em diversas “canções de construção do Chile novo”, “É notável como se desenvolve uma estratégia de certa trivialização da música com o propósito de chegar a um público mais amplo”. Esta intenção pode ser notada em uma matéria de *El Musiquero* sobre o duo Amerindios na qual os músicos afirmam que, em um primeiro momento, a tentativa de expressar seu compromisso social e político “ficou refinada demais, e as primeiras canções, embora fossem poéticas, não conseguiam se comunicar com o grande público”. Mas suas constantes atividades junto aos *pobladores*²² “lhes abriram os olhos [...] [e eles] se deram conta de que deveriam usar elementos mais simples”. Assim, passaram a abordar mais diretamente os temas relacionados ao contexto político, utilizando “ritmos populares que pegavam com facilidade” (El Musiquero, 1971, p. 60-61). Similarmente, Tito Fernández declarou para *Ramona* que suas composições consistiam em “Ver-

so populares com uma linguagem compreensível para a grande massa do povo” (Politzer, 1971, p. 9).

Mas foi o conjunto Tiempo Nuevo que buscou levar esta concepção à prática de maneira mais evidente. Conforme indicam as *liner notes* de seu primeiro LP, lançado em 1970:

Seus integrantes decidiram cultivar a música popular americana, aquela que toca o povo e a ele pertence: por isso encontramos em seu repertório ritmos que efetivamente gozam, em nossa América e mesmo fora dela, da 'aceitação do público comum' [...] como polcas, valsas, boleros e tangos. Isso, naturalmente, não significa um desprezo pelas formas puramente folclóricas de nossa tradição musical: significa uma tentativa, nova em algum sentido[,] de chegar à maior parte da população, através da música que tem maior acolhida. [...] Embora os ritmos sejam musicalmente populares, a letra das distintas composições se afasta das comumente conhecidas em peças similares. É uma letra também popular, mas em um sentido distinto do anterior: toca problemas que concernem às grandes maiorias de nosso continente com um sentido rebelde mas não alarmista, didático e não paternalista. [...] Duplamente populares, por seu ritmo e seu conteúdo, os temas contidos nesta gravação [...] podem contribuir positivamente para formar uma consciência crítica geral, a favorecer a definitiva libertação da América.

Assim, a proposta do conjunto era massificar a ideologia revolucionária por meio da utilização de ritmos “populares” e letras diretas e convocatórias, focadas em temáticas sociais e políticas. Trata-se de um repertório bastante heterogêneo em termos sonoros, sendo possível encontrar em um mesmo disco – neste caso, o segundo LP, também de 1970 – canções em forma de balada, valsa peruana, polca, *go-go*, guaracha, *blues*, bolero-mambo e bossa nova.

Um aporte ao processo?

A canção panfletária e os diferentes recursos empregados visando amplificar seu impacto foram criticados não apenas pela oposição política, mas também no meio cultural de esquerda. Para a folclorista Raquel Barros, seria legítimo usar a canção para “entregar uma mensagem social”, mas somente na medida em que não se caísse no

²¹ De acordo com a jornalista Marisol García (2013, p. 159-161), *El Des.U.P.elote* se valeu de elementos das manifestações artísticas associadas à UP para atacar o governo. Assim, a arte gráfica da capa remetia às brigadas muralistas para mostrar um país desaparecido em meio ao caos, enquanto as canções utilizavam estilos identificados com a NCCh. O disco foi coordenado por Camilo Fernández e gravado por Horacio Saavedra e sua orquestra, Carlos Alegria e outros músicos.

²² Moradores das *poblaciones*, que são conjuntos de casas precárias localizadas em regiões periféricas das cidades chilenas. O termo abarca o que designamos no Brasil como favelas e assentamentos.

panfleto, pois isso acabaria por gerar o repúdio dos ouvintes (Barraza, 1973, p. 5). Na opinião de Valericio Leppe, integrante do Dúo Coirón, “a tal canção comprometida, neste momento, não o é muito, está se desvirtuando e se comercializando”, além de não chegar “à grande massa” (Ramona, 1972b, p. 36). O radialista Ricardo García (1972a, p. 13) atribuía essa falta de eficácia ao “baixo nível” das composições e chamava a NCCCh a

Reconhecer que nem tudo o que se faz é de qualidade. Que nem tudo deve ser aplaudido e elogiado pelo único fato de ser ‘comprometido’ com o processo de mudanças. É preciso que muitos de nossos compositores reconheçam [...] que não se podem fazer belos poemas com uma música detestável, ou que não se pode fazer uma boa música para agregar-lhe péssimos versos. A canção deve responder a um equilíbrio lógico que muitas vezes é esquecido. Não basta mencionar a palavra ‘REVOLUÇÃO’ para que essa canção seja revolucionária.

Na mesma linha, o compositor Luis Advis apontou como “pior defeito” da NCCCh “a aceitação incondicional e global de todas as manifestações apesar de que algumas delas sejam precárias e de pouco valor artístico”. A seu ver, “Não basta pegar um violão e falar da classe operária e contra o imperialismo. Para que esse conteúdo tenha real valor deve possuir a mais exigente categoria formal”. Referindo-se ao Quilapayún, o compositor expressou que “pessoalmente não me agrada certa orientação panfletária que adquiriram, embora ela possa ser necessária para a luta contingente” (Mansilla, 1973, p. 2-3).

Este último argumento foi bastante utilizado pelos que defendiam a canção panfletária. De acordo com Ángel Parra, no contexto do Paro de Octubre,²³

Era necessário que nós, os que compomos, os que temos certa rapidez para captar os fatos e levá-los a uma canção, tínhamos que fazeresse panfleto-canção nesse precioso momento. Não se deve exigir muita validade artística a essas criações, mas me parece que é importante ver 300 pessoas cantando uma canção contingente enquanto descarregam um vagão de açúcar (Fairley, 1977, p. 55).

Os integrantes do conjunto Inti-Illimani entendiam que parte dessas composições era, ao contrário, contraproducente aos objetivos políticos. Em uma entrevista de 1972, eles alertaram que “Um panfleto cantado

(e mal cantado) não ajuda em nada, mas antes prejudica, dando argumentos à reação para atacar os artistas revolucionários” (Ramona, 1972a, p. 39). No ano seguinte, redigiram um texto para a revista *La Quinta Rueda* intitulado “¿Terrorismo musical?”, no qual questionavam os rumos que a NCCCh estava tomando ao incorrer no “fácil ou simplesmente grosseiro” para desencadear uma “campanha do terror” semelhante àquela utilizada pelos veículos de propaganda da oposição. Conforme suas próprias palavras, “Nunca foi uma arma dos revolucionários o terrorismo e aqui estamos vendo atentados musicais que encontram fácil resposta no inimigo”. Ressaltando que “o mau gosto não é próprio do povo, foi imposto nos meios de comunicação pela burguesia”, argumentavam que a força da NCCCh residiria em obras tais como a cantata popular *Santa María de Iquique* (estreada pelo Quilapayún em 1970) e as canções “Por qué los pobres no tienen” (Violeta Parra), “Plegaria a un Labrador” (Víctor Jara) e “La muralla” (Quilapayún), as quais estariam em uma “altura” estética que a direita jamais alcançaria, ao passo que “no terreno do vulgar eles estão em casa”.

Assim, não caberia aos músicos de esquerda promover canções “terroristas” e nem cair “no pior dos paternalismos”, que seria “rebaixar a arte para as massas” – concepção que já estaria “largamente superada” (Inti-Illimani, 1973, p. 20). É interessante observar que, pouco após a publicação deste artigo, o Inti-Illimani aderiria à “canção contingente”, gravando juntamente com o Quilapayún o tema “Frei ayúdame” no LP *No volveremos atrás*.

Outra voz crítica proveniente do interior da NCCCh foi a de Patricio Manns. Quando entrevistado por Ricardo García (1972b, p. 36), o músico opinou que “não se pode escrever para um objetivo determinado. Isso seria como colocar uma camisa de força na criação artística”. Após a vitória da UP, teriam proliferado canções de apoio ao processo “e se esqueceu aquilo que eram canções críticas, se fizeram muitas coisas de escassa qualidade e isso trouxe um rechaço de uma grande maioria do público”. Alguns meses depois, Manns declarou para *El Musiquero* que considerava “um dos grandes erros do Quilapayún” incluir canções panfletárias em seu repertório, as quais, a seu ver, estariam “apodrecendo a revolução”, além de representarem um “retrocesso” no plano musical (El Musiquero, 1973, p. 53).

Verifica-se que os críticos da canção panfletária direcionaram seus questionamentos sobretudo às escolhas musicais e à linguagem empregada nas letras, reivindicando maior cuidado com aspectos formais. Cercados pela desconfiança, os músicos da NCCCh passaram a demonstrar

²³ Em outubro de 1972, ocorreu a paralisação quase integral das atividades econômicas do Chile, conduzida pelas organizações patronais e pela classe média, com ativo apoio do governo norte-americano. Para contornar a crise, a UP empreendeu uma ampla mobilização de massas com vistas a manter o país em funcionamento, estimulando a participação da população em trabalhos voluntários.

uma crescente preocupação com a “qualidade” de suas composições, fosse no âmbito do discurso, fosse na da criação. Isabel Parra comentou em algumas entrevistas que havia começado a estudar música e que sentia falta de compositores que elaborassem “boas letras” (Onda, 1972a, p. 52). Ela considerava que as “canções revolucionárias” eram “absolutamente necessárias para os dias que vivemos. Mas que serão úteis na medida em que tenham qualidade” (Revista El Siglo, 1973, p. 2).

No caso do conjunto Tiempo Nuevo, observa-se em seu terceiro LP (*Ahora es Tiempo Nuevo*, 1971) uma busca por “embelezar” a canção panfletária por meio de uma parceria com o compositor erudito Henri Collins. Em “Nuestro camino”, por exemplo, encontramos arranjos orquestrais que, segundo indica o *website* atual do grupo, “são uma imitação da obra de Mahler”. Por sua vez, “Lo lograremos” é uma valsa em que estão presentes contrapontos sutis de flauta e violinos. O tom geral do disco é otimista e convocatório, conforme demonstram as *liner notes* escritas pelo artista gráfico Vicente Larrea: “[...] agora é tempo novo. Novo!! Porque este Chile e os chilenos recém começamos uma vida nova, com todo o otimismo e a alegria que significa nascer e começar, começar. Conscientes de que agora a responsabilidade pelo êxito de nosso futuro é de cada um de nós e de todos juntos” (Tempo Nuevo de Valparaíso, s.d., s.n.p.).

Já o Quilapayún apostou na versatilidade do repertório cultivado, visando contemplar ambições estéticas e políticas. Assim, paralelamente às “canções contingentes”, seus integrantes compuseram e gravaram peças instrumentais voltadas a explorar novos recursos musicais, além de interpretarem cantatas populares – um gênero híbrido, que mesclava elementos eruditos, populares e folclóricos, inaugurado pelo compositor Luis Advis na obra *Santa María de Iquique* (1970). A revista *Ramona* atribuía o sucesso alcançado pelo conjunto no exterior ao fato de que “A canção política, que proclama abertamente seu compromisso com o povo, adquiriu com os ‘Quila’ categoria e voo estético [...]” (Ramona, 1972c, p. 36). Em outra matéria, seus integrantes discorreram sobre a apresentação que realizaram em 1973 no Olympia de Paris, indicando que “É um cala a boca para os que dizem que o canto comprometido não é arte” (Yáñez, 1973, p. 13).

Considerações finais

Conforme argumento em minha tese de doutorado (2017), os temas que dividiram opiniões no interior da NCCCh devem ser compreendidos no quadro mais amplo do debate sobre a “questão cultural” travado no contexto da *Via chilena ao socialismo*. Enquanto parte da intelectualidade, os músicos enfrentaram os dilemas ideológicos

postos à esquerda e buscaram apontar caminhos para a arte engajada em um momento em que “estamos sendo um pouco também como espelhos para os olhos do mundo. E não podemos falhar” (Chamorro Díaz, 1970, p. 5). Estas palavras de Víctor Jara deixam antever o sentimento de responsabilidade que tomou conta dos artistas naquele momento, lucidamente captado pelo escritor Alfonso Calderón (1993, p. 25) em uma reflexão posterior:

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

Como vimos, a canção panfletária foi uma das respostas encontradas pelos músicos da NCCCh na busca por cumprir o que consideravam ser seu “papel histórico”: aproximar arte, política e sociedade. Longe de atuar como elemento empobrecedor do campo artístico, o caminho escolhido estimulou o desenvolvimento de um repertório bastante variado e, como “efeito colateral”, de um debate vigoroso em torno da questão de como conciliar preocupações estéticas com objetivos políticos.

É importante enfatizar que o tipo de canção enfocado no presente artigo não corresponde à totalidade – e sequer à maioria – do repertório da NCCCh, cujo engajamento se processou em diferentes frentes. Para além do conteúdo político explícito, podemos encontrar nos discos lançados antes, durante e depois do governo da UP diversas canções românticas, peças instrumentais e temas folclóricos, para dar alguns exemplos. Nesse sentido, como apontado na introdução, ainda há muitos aspectos a serem explorados pelos pesquisadores, seja no terreno mais conhecido, revisando e aprofundando dados; seja trazendo à tona temas, nomes e obras pouco recordados.

Referências

- AGGIO, A. 2002. *Democracia e Socialismo: A experiência chilena*. São Paulo: Annablume.
- ALBORNOZ, C. 2009. La perspectiva LSD: Un enfoque para estudiar la música popular desde la historia. *Resonancias*, 25:63-77.
- ARANTES, M. 2009. *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-70)*. Franca, SP. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 123 p.
- ARANTES, M. 2017. A Nova Canção Chilena revisitada: distintas indagações sobre um mesmo objeto. *ArtCultura*, 19(35):229-233.
- CALDERÓN, A. 1993. 1964-1973: la cultura: ¿el horror de lo mismo de siempre? In: M. GARRETÓN; S. SOSNOWSKI; B. SUBER-CASEAUX, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, p. 19-28.

- CARRASCO, E. 2003. *Quilapayún: la Revolución y las Estrellas*. Santiago: RIL.
- DALMÁS, C. 2006. *Brigadas Muralistas e cartazes de propaganda da experiência chilena (1970-1973)*. São Paulo, SP. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 191 p.
- FAIRLEY, J. 1977. *La Nueva Canción Chilena 1966-1976*. Oxford. Bachelor of Philosophy Thesis, Oxford University, 145 p.
- GARCÍA, M. 2013. *Canción Valiente: 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago, Ediciones B, 447 p.
- GARCIA, T. 2014. História e Música: consenso, polêmicas e desafios. In: S. FRANÇA, (org.), *Questões que incomodam o historiador*. São Paulo, Alameda, p. 201-221.
- GONZÁLEZ, J.P.; ROLLE, C. 2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago, Ediciones Universidad de Chile; Casa de las Américas, 645 p.
- GONZÁLEZ, J.P.; OHLSEN, O.; ROLLE, C. 2009. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 799 p.
- KARMY, E.; FARÍAS, M. (comp.). 2014. *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago, Ceibo, 257 p.
- LARREA, A. 2008. *33 1/3 RPM: la historia gráfica de 99 carátulas 1968-1973*. Santiago, Nunatak, 192 p.
- McSHERRY, J. 2017. *La Nueva Canción Chilena: El poder político de la música, 1960-1973*. Santiago, LOM, 265 p.
- MORAES, José Geraldo V. 2000. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, 20(39):203-221.
- MULARSKI, J. 2014. *Music, Politics, and Nationalism in Latin America: Chile during the Cold War Era*. New York, Cambria Press, 298 p.
- NAPOLITANO, M. 2005. *História e música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 120 p.
- NAPOLITANO, M. 2011. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, (37/38):25-56.
- RODRÍGUEZ AEDO, J. 2011. *La madre del hombre nuevo se llama revolución: Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile*. Tesis de Magíster, Universidad de Chile.
- ROLLE, C. 2000. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende. In: CONGRESSO DA IASPM-AL, III, Bogotá, 2000. *Anais...* Bogotá: IASPM, 2005. Disponível em: https://www.musicadechile.com/home/articulos/La_NCCH_el_proyecto_cultural_popular_y_la_campana_presidencial_y_gobierno_de_Allende.pdf. Acesso em: 29/03/2017.
- SCHMIEDECKE, N. 2017. “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”: a Nova Canção Chilena e a “questão cultural” no Chile da Unidade Popular. Franca, SP. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 270 p.
- SPENER, D. 2017. “No nos moverán”: biografía de una canción de lucha. Santiago, LOM, 182 p.
- TOBAR CARRASCO, J. 2014. *La canción contingente durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973): análisis sobre el uso de la intertextualidad como estrategia política en la creación y recepción musical*. Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 70 p.
- VILA, P. 2014. Introduction. In: P. VILA (ed.), *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Lanhan, Lexington Books, p. 1-17.
- Fontes primárias**
- BARRAZA, F. 1973. Nueva Canción: personaje sin carnet. *La Quinta Rueda*, Santiago, 5, abr., p. 6.
- CHAMORRO DÍAZ, J. 1969. Cuando el canto se pone rebelde. *El Siglo*, Santiago, 8 jun., p. 14.
- CHAMORRO DÍAZ, J. Cultura sin paternalismo. 1970. *El Siglo*, Santiago, 15 nov., p. 5.
- EL MUSIQUERO. 1971a. Ángel Parra. Santiago, n. 131, jan., p. 2-3.
- EL MUSIQUERO. 1971b. Amerindios: el valor de una nueva experiencia. Santiago, n. 132, p. 60-61.
- EL MUSIQUERO. 1973. Patricio Manns: no canto más por dinero. Santiago, n. 189, p. 52-53.
- EL SIGLO. 1967. Verdad y engaño en la canción protesta. Santiago, 12 nov., p. 17.
- GARCÍA, R. 1972a. La Nueva Canción Chilena perdió el ritmo. *Ramona*, Santiago, n. 18, 29 fev., p. 13.
- GARCÍA, R. 1972b. Patricio Manns: de canciones y terremotos. *Ramona*, Santiago, n. 31, 30 maio, p. 34-36.
- INTI-ILLIMANI. 1970. *Canto al Programa*. DICAP. LP.
- INTI-ILLIMANI. 1973. ¿Terrorismo musical? *La Quinta Rueda*, Santiago, n. 4, jan./fev., p. 20.
- MANSILLA, L. 1973. Luis Advis: juicio a la Nueva Canción Chilena. *Revista El Siglo*, Santiago, 27 maio, p. 2-3.
- [OBRA COLETIVA]. 1972. *Chile Pueblo*. Santiago, IRT. LP.
- [OBRA COLETIVA]. 1973. *No volveremos atrás*. Santiago, DICAP. LP.
- ONDA. 1972a. Isabel Parra: no sólo de canto vive el hombre. Santiago, n. 11, 4 fev., p. 50-53.
- ONDA. 1972b. Cantamaranto: seis voces para el folklore. Santiago, n. 33, 8 dez., p. 41-42.
- POLITZER, Patricia. 1971. La historia secreta de El Temucano. *Ramona*, Santiago, n. 7, 10 dez., p. 6-9.
- RAMONA. 1972a. La vuelta a América en seis guitarras: Inti Illimani. Santiago, n. 23, 4 abr., p. 38-39.
- RAMONA. 1972b. El nuevo folklore va por mal camino. Santiago, n. 25, 18 abr., p. 34-36.
- RAMONA. 1972c. Quilapayún internacional. Santiago, n. 56, 21 nov., p. 36-37.
- REVISTA EL SIGLO. 1973. La alegría de Isabel Parra. Santiago, 1º jul., p. 2-3.
- TIEMPO NUEVO DE VALPARAÍSO. Tercera producción: Ahora es Tiempnuevo. Sello DICAP. 1971. Disponível em: <http://tiempnuevovallparaiso.blogspot.com.br/2013/11/tercera-produccion-ahora-es-tiempnuevo.html>. Acesso em: 13/11/2017.
- TIEMPO NUEVO. 1970. *Conjunto de Música Popular Tiempnuevo de Valparaiso*. Santiago, Peña de los Parra. LP.
- TIEMPO NUEVO. 1971. *Ahora es Tiempnuevo*. Santiago: DICAP. LP.
- YAÑEZ, E. 1973. ¡Quilapayún al Olympia de Paris! *Ramona*, Santiago, n. 93, 7 ago., p. 11-13.