



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

ALINE TONA ROMERO FORREST

“CANTO PORQUE LA GUITARRA TIENE SENTIDO Y RAZÓN”:
MÚSICA ENGAJADA NO CHILE (1960-1973)

Brasília, DF

2017

ALINE TONA ROMERO FORREST

“CANTO PORQUE LA GUITARRA TIENE SENTIDO Y RAZÓN”:
MÚSICA ENGAJADA NO CHILE (1960-1973)

Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do Título de Graduação em História, com grau de Licenciada e Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Mateus Gamba Torres

Brasília, DF
2017

Monografia apresentada como requisito necessário para a obtenção do título de Licenciada e Bacharel em História. Qualquer citação atenderá às normas de ética científica.

ALINE TONA ROMERO FORREST

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Mateus Gamba Torres (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Eleonora Zicari Costa de Brito

Prof. Dr. Rafael Pereira da Silva

Monografia apresentada em: 20 / 03 / 2017.

Brasília, DF

2017

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dizer “em primeiro lugar, Fora Temer”, mas em primeiro lugar vai o agradecimento para meu orientador Mateus Gamba Torres, pelas valiosas observações, o incentivo e a disposição com os quais conseguiu guiar esta pesquisa, mesmo com todas as intempéries do tempo.

Agradeço às minhas principais fontes de inspiração para este trabalho e para a vida, Wely e Marcelita – mãe, sua paciência e força sempre me guiam. À mulherada parceira da minha vida, que me ensina todos os dias que o amor move, Alba, Luz, Niara e Violeta. À Luz um especial agradecimento pela função nos últimos e mais críticos dias, seu apoio foi essencial. Pelos estímulos na vida e a colaboração, pai Myles. E ainda, aos mais presentes em todo o processo, com unhas e pêlos, Julinha e Açai.

Ao meu querido companheiro Hernán, não tenho suficientes palavras para expressar o quanto foi importante o seu apoio, a contribuição na pesquisa, a disposição e a amorosidade. Agradeço também à querida peugeotêra das desconstruções Racquel, pela pilha e as ricas conversações. Ao meu grande amigo Felipe, sempre presente e sereno. Ao César, pelo importante livro da Marisol.

Agradeço aos membros da banca, Eleonora e Rafael, por terem aceitado o convite de participar deste momento que é a finalização de uma importante etapa para mim. Cada um contribuiu, em diferentes momentos, também no desenvolvimento deste trabalho. Eleonora, com as contribuições teóricas aportadas nas disciplinas e pela solicitude com a qual me recebeu e propôs diversas questões e ideias, quando ainda surgia a ideia inicial da pesquisa. Rafael, quando precisei buscar um norte e bases metodológicas para estruturar a pesquisa, pelas conversas e todo o estímulo e curiosidade nas reuniões regadas a um bom açai. À a banca, é inegável que toda a carga de conhecimento que vocês compartilham enquanto educadores e pesquisadores foi e tem sido um grande estímulo para esta pesquisa e para meu processo de desenvolvimento intelectual.

Por fim, e não menos importante, dou meu agradecimento a outros educadores que contribuíram de alguma forma na minha formação acadêmica e, direta ou indiretamente, nesta monografia: Lília Tavolaro, Jaime de Almeida, Daniel Barbosa Andrade de Faria, Thiago Tremonte de Lemos, Luiz Paulo Ferreira Nogueról e Teresa Cristina de Novaes Marques.

*“Yo he preferido hablar de cosas imposibles,
Porque de lo posible se sabe demasiado”*

Silvio Rodríguez, “Resumen de Noticias” (1970)



Quino, “Mafalda”.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo tratar sobre a música engajada no Chile no período de 1960 a 1973 e, particularmente, sua notória expressão e avigoração por meio do movimento da Nova Canção Chilena. Especificamente, se pretende compreender como se constroem os discursos dessa musicalidade marcadamente guiada por um constructo argumentativo político e social, buscando identificar suas características, quais são os seus possíveis sentidos, quais são os referenciais identitários nos quais se baseia e quem são os sujeitos aos quais se dirige. Parte-se do pressuposto de que o universo criativo apresentado por esta expressão musical, embora seja carregado da subjetividade dos seus autores, se constitui um reflexo de determinada consciência social e política compartilhada. Nesse sentido, se verifica que a expressão musical que é objeto deste trabalho dialoga com o tempo-espaço ao seu redor e guarda uma ressaltada relação com o cenário de pulsante polarização político-ideológica no qual se situa. Para tanto, se recorre ao conteúdo textual das canções produzidas por alguns dos seus protagonistas como eixo norteador para a compreensão e análise dos sentidos da construção discursiva, identitária e representativa dessa música e suas intencionalidades.

Palavras chaves: Nova Canção Chilena; Música Engajada no Chile; Alteridade e Identidade; Ideologia e Representação.

RESUMEN

La presente investigación tiene por objetivo tratar sobre la música de protesta en Chile durante el período de 1960 a 1973 y, particularmente, su notoria expresión y vigorización a través del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Se pretende específicamente comprender como se construyen los discursos sobre esta notable musicalidad guiada por un constructo argumentativo político y social, buscando identificar sus características, cuáles son sus posibles sentidos, cuáles son los referenciales identitarios en los cuales se basa y quienes son los sujetos a los que se dirige. Se parte del presupuesto de que el universo creativo presentado por esta expresión musical, aunque sea cargado de subjetividad de sus autores, constituye un reflejo de determinada consciencia social y política compartida. En este sentido, se verifica que la expresión musical objeto de este trabajo dialoga con el tiempo-espacio a su alrededor y guarda una destacada relación con el escenario de pulsante polarización político ideológica en la que se inscribe. Para tanto, se recurre al contenido textual de las canciones producidas por algunos de sus protagonistas como eje orientador para la comprensión y análisis de los sentidos de la construcción discursiva y representativa de dicha música y sus intencionalidades.

Palabras clave: Nueva Canción Chilena; Música de Protesta en Chile; Alteridad e Identidad; Ideología y Representatividad.

ABSTRACT

The goal of this work is to analyze the Chilean musical movement between 1960 and 1973 known as protest music, in particular the influence it received from the Nueva Canción Chilena, or Chilean New Song. The chief focus is on understanding the construction of the conceptual formulation contained in this musical movement that is imbued with a social and political discourse, in order to identify its main characteristics, such as its possible purposes, the identity references on which it is based, and its intended subjects. The working premise is that, although permeated by the subjectivity of the individual composers, it reflects a given common social and political awareness. From this standpoint, it is clear that the musical expression that is the object of this study maintains a dialogue with the spirit of its time and is closely associated with the contemporaneous scenario of political and ideological polarization to which it belongs. The content of the lyrics to the songs composed by some of the main protagonists is used as a guide to understanding and analyzing the meaning of the identifying and representative discursive construction, as well as the intentionality of this music.

Key words: Chilean New Song; Chilean Protest Music; Otherness and Identity; Ideology and Representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 PRIMEIRA IMERSÃO NO TEMA: CONTEXTO REGIONAL E NACIONAL.....	15
1.1 A América Latina entre Guerra Fria e Revolução Cubana: ações e discursos de polaridade e revolução.....	15
1.2 Cena política chilena: Alessandri, Frei e Allende.....	29
2 DISCURSOS CANTADOS: A NOVA CANÇÃO CHILENA E OS SIGNIFICADOS DA MÚSICA ENGAJADA	44
2.1 Nova Canção Chilena.....	46
2.2 Dimensões espaço-temporais do cantar	59
a) Encontro com o outro: os sujeitos.....	65
b) A questão latino-americana e a identidade.....	73
c) Revolução e ideologia.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	95
ANEXOS.....	100

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo tratar sobre a música engajada no Chile no período de 1960 a 1973 e, particularmente, sua notória expressão e avigoração por meio do movimento da Nova Canção Chilena. Especificamente, se pretende compreender como se constroem os discursos dessa musicalidade marcadamente guiada por um constructo argumentativo político e social de “utopia de transformação”¹, buscando identificar suas características, quais são os seus possíveis sentidos, quais são os referenciais identitários nos quais se baseia e quem são os sujeitos aos quais se dirige. Para tanto, se recorre ao conteúdo textual das canções produzidas por alguns dos seus protagonistas como eixo norteador para a compreensão e análise dos aspectos da construção discursiva e representativa dessa música e suas intencionalidades.

Parte-se do pressuposto de que o universo argumentativo apresentado por esta expressão musical, embora seja carregado da subjetividade dos seus autores, expressa uma compreensão sobre a realidade na qual está inserido e, dessa forma, dialoga com o tempo-espaço ao seu redor. De fato, os discursos empreendidos nas músicas deste movimento têm como pauta principal as desigualdades e injustiças sociais (tanto no Chile como na América Latina) e se baseiam em referenciais identitários, criando relações com o passado, o presente e o futuro (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 24-26). Nesse sentido, tecem uma narrativa que tem o efeito de resgatar e produzir as “memórias subterrâneas” as quais se refere Michel Pollack² (1989: 4).

Dessa forma, a Nova Canção Chilena se configura como uma prática artística, social e política, guiada por um constructo discursivo de nítida base ideológica e, portanto, se constitui como um reflexo de uma consciência social e política compartilhada por determinados segmentos sociais (SCHMIEDECKE, 2014: 34-6). Se entende aqui que a conjuntura política, social, cultural e espaço-temporal será o motor que aciona estados

¹ O termo, apresentado por Andrea Beatriz Wozniak-Giménez, se refere a uma “crença compartilhada na transformação social” característica da década de 1960, que “se constituiu numa cultura política que ultrapassou fronteiras e interligou diversos grupos de intelectuais e artistas numa mesma percepção de protagonismo, pertencimento, necessidade de expressão e prática política” (WOZNIAK-GIMÉNEZ, 2014: 68). Este será o ponto de partida conjuntural para o surgimento do movimento da NCCh, conforme será tratado na segunda parte da monografia.

² Com esse conceito, Michel Pollack descreve a produção de uma memória que se opõe àquela oficialmente imposta: “essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade [ao mesmo tempo que] acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLACK, 1989: 4).

de consciência imprescindíveis para a viabilidade desse movimento singular que é a Nova Canção Chilena. Dessa maneira, se fundem texto e contexto, de forma que essa musicalidade produz suas representações no tempo-espaço em que se insere, ao mesmo tempo que é produto desse tempo-espaço, e toma sentido através dele. Portanto, e sem ter a pretensão de esgotar as múltiplas possibilidades de abordagem desta rica temática, este trabalho se centra no diálogo entre essa experiência musical e o contexto histórico, político e social que a ronda.

A escolha do tema nasceu do interesse pelo trabalho de grandes referências que compõem a história da música “engajada” desta parte do continente, e a necessidade de compreender melhor como e de que forma esse tipo de música se relaciona com a vivência política e social latino-americana. No decorrer do processo de pesquisa e levantamento bibliográfico, surgiu a necessidade de buscar recortes mais específicos para delimitar a pesquisa, e por meio de diversos questionamentos e reflexões se foram delineando os eixos que a temática abarcava – e quais temas deveriam constar ou não, receber mais destaque ou não. Por fim, a definição da temática e de quais seriam os objetivos que se visavam alcançar resultou do estudo de uma ampla bibliografia, e certamente esteve influenciada pelos estudos de História Cultural feitos nas disciplinas de Teoria da História ministradas pela professora Eleonora Zicari, assim como nas temáticas propostas nas aulas de História da América pelo professor Jaime de Almeida, e também as ricas leituras propostas pela professora Lilia Tavolaro na disciplina Cultura e Identidade nas Américas (oferecida pelo CEPPAC).

Se entende aqui que a pesquisa que tem a música como objeto de estudo pode partir de inúmeras perspectivas e se desenvolver seguindo diversos caminhos. Ao considerar a impossibilidade de englobar todos os elementos contidos nas músicas estudadas e considerando a natureza historiográfica a que se propõe este trabalho, a abordagem feita na pesquisa se centrou especificamente no conteúdo textual das músicas e seu contexto – não tratando de outros elementos como a forma e composição melódicas.

Além disso, outras limitações se apresentam à pesquisa. Dada a incapacidade de abarcar o amplo e complexo conjunto de temas e conceitos que rondam tanto o campo textual das músicas quanto o próprio movimento, não teremos a oportunidade de tratar a fundo algumas temáticas que serão citadas. Portanto, ficarão fora do nosso escopo formulações teóricas acerca de noções como “cultura popular” e “folclore” ou mesmo sobre a temática e apropriação em torno da questão indígena.

À contrapelo da utilização compulsória de perspectivas eurocentradas ou colonialistas dos “clássicos” temas que têm grande expressão nas instituições de ensino superior do país – e, portanto, compõem grande parte das investigações da historiografia brasileira – esta pesquisa se situa no âmbito dos estudos americanistas, e pretende oferecer uma modesta contribuição ao campo historiográfico do país ao tratar sobre esse importante fenômeno musical de um país tão pouco conhecido deste lado do continente³.

A nível metodológico, esta produção também considera o *lugar social*⁴, destacado por Michel De Certeau, já que se entende a construção do conhecimento histórico como uma tradução, uma ressignificação intermediária entre o tema trabalhado e o texto produzido, sendo que a temática e os recortes são pautados necessariamente pelo referencial do próprio pesquisador. Ao explicitar que a escolha do tema e de cada um de seus recortes é pessoal, se busca fugir aqui de um discurso muito difundido na academia, porém falho, da necessidade de adotar a “imparcialidade” como critério para atingir o estatuto de cientificidade no ofício historiográfico. Contudo, isso não exclui o esforço e comprometimento desta monografia em cumprir criteriosamente um método de pesquisa cabível ao trabalho historiográfico proposto por esta instituição de ensino, e seguir procedimentos básicos como uma constante autovigilância, a busca por óticas diversas, o embasamento em uma ampla e diversa bibliografia.

Para dar forma e sentido aos temas tratados, a pesquisa se respaldou nos postulados teóricos de Roger Chartier, Michel Pollack, Michel De Certeau, Tomaz Tadeu da Silva e Pierre Bourdieu. À parte de tais teóricos, se buscou ater o máximo possível na bibliografia produzida por pesquisadores latino-americanos, dos quais se destacam: Marisol García, Tânia da Costa Garcia, Natália Ayo Schmiedecke, Silvia Sônia Simões, Pablo Pozzi, Claudio Pérez, Andrea Beatriz Wozniak-Giménez, Juan Pablo González, Oscar Ohlsen, Claudio Rolle, Gabriela Bravo Chiappe, Cristian González Farfán, Patricio Manns, Pedro Martínez Lillo, Pablo Rubio Apiolaza, Patricio Manns e Osvaldo Rodríguez (estes dois últimos, músicos da NCCh).

³ Entretanto, parece oportuno assumir que ainda assim parte-se de uma visão bastante limitada à uma consciência ocidentalizada do percurso histórico – quando se fala, por exemplo, de questões “a nível global”, que na verdade se refere estritamente a esta ótica.

⁴ Nas definições sobre o “fazer historiográfico” apresentadas por De Certeau, este eixo considera a subjetividade de quem produz como algo que está necessariamente inserido na própria pesquisa historiográfica, levando em conta as perspectivas e intenções pessoais que guiam a pesquisadora e o pesquisador a delimitar o tema, privilegiando mais algumas questões do que outras em sua leitura sobre o objeto de estudo.

Foram utilizadas como fontes as músicas: *Cantores que reflexionan* (Violeta Parra); *Manifiesto* (Víctor Jara); *Yo canto a la diferencia* (Violeta Parra); *Al centro de la injusticia* (Violeta Parra); *Las casitas del barrio alto* (Víctor Jara); *El hombre es un creador* (Víctor Jara); *Marcha de la producción* (Sergio Ortega); *Las ollitas* (Sergio Ortega); *Herminda de La Victoria* (Víctor Jara); *La carpa de las coliguillas* (Víctor Jara); *Preguntas por Puerto Montt* (Víctor Jara); *Plegaria a un labrador* (Víctor Jara); *Si somos americanos* (Rolando Alarcón); *El alma llena de banderas* (Víctor Jara); *Los pueblos americanos* (Violeta Parra); *América guerrera* (Rolando Alarcón); *América nuestra* (Rolando Alarcón); *Canción final* (Violeta Parra); *Canción con todos* (Armando Tejada Gómez e César Isella); *El aparecido* (Víctor Jara); *Cueca al Che* (Rolando Alarcón e Fernando Alegría); *Canción fúnebre para el Che Guevara* (Juan Capra e Quilapayún); *El derecho de vivir en paz* (Víctor Jara); *Vivir como él* (Luis Advis e Frank Fernández); *Hace falta un guerrillero* (Violeta Parra); *A Luis Emilio Recabarren* (Víctor Jara).

Como se pode observar, praticamente todas as músicas são de três músicos em específico: Violeta Parra⁵, Víctor Jara⁶ e Rolando Alarcón⁷. Esta seleção resultou da pesquisa simultânea tanto sobre o movimento quanto das temáticas que giram em torno deste e do contexto com o qual dialoga. Dessa forma, os três artistas ressaltaram-se como reflexo da importante atuação artística e política que tiveram.

Todas estas músicas foram retiradas do site *www.cancioneros.com*, e em quase todos os casos as informações sobre estas – que serão apresentadas em notas de rodapé – foram extraídas do site citado e do site *perrerac.com*. Além das músicas, também utilizamos como fonte alguns documentos como o discurso de apresentação do programa

⁵ Violeta Parra (1917-1967) foi uma multiartista chilena que se destacou principalmente por seu trabalho como musicista e pesquisadora da cultura popular, ou “folclórica”, do país. Nesse sentido, juntamente à Margot Loyola e Gabriela Pizarro, consta como uma das principais pesquisadoras da área no país e na região. Sua importância vai mais além disso já que, enquanto cantora contribuiu amplamente para o desenvolvimento de novas concepções sobre o fazer musical, introduzindo – dentre várias coisas – o canto “engajado” em boa parte de suas produções feitas desde os últimos anos da década de cinquenta – motivo pelo qual é a principal referência da canção de protesto no Chile e pioneira da Nova Canção Chilena. Por isso, e considerando a inexatidão da datação inicial do movimento do qual se trata, mesmo que não tenha figurado como parte do movimento, Violeta também terá suas músicas referenciadas neste trabalho.

⁶ Víctor Jara (1932-1973) foi um artista que ganhou grande destaque no contexto da NCCh e dos setores sociais e políticos com os quais ele e o movimento mantinham relação. Além de sua profunda e sensível poética que era acompanhada de uma apresentação estética não menos intensa (já que além de músico foi ator e ressaltado diretor de teatro) ganhou esse destaque principalmente por ter sido assassinado nos primeiros dias de instalação da ditadura militar instaurada com o golpe de Estado no dia 11 de setembro de 1973.

⁷ Rolando Alarcón (1929-1973) foi também um dos compositores que compunham a NCCh e teve uma grande relevância pela contribuição nos elementos estilísticos da música folclórica (tendo integrado o conjunto folclórico Cuncumém, assim como Víctor).

da *Aliança para o Progresso*, a *Segunda Declaração de Habana*, a *Proclama de la Primera Conferência de la Organización Latinoamericana de Solidariedad*, e a *Circular Confidencial do Departamento de Estado* – todos extraídos do livro de Lillo e Apiolaza, conforme devidamente referenciado no final da pesquisa.

A partir da pesquisa teórica e bibliográfica, e do levantamento de fontes, a pesquisa se estruturou de forma a relacionar o fenômeno da Nova Canção Chilena com o espaço-tempo com o qual dialoga, no período de 1960 a 1973. Dessa forma, se destaca que a periodização adotada guarda relação com dois acontecimentos que serão cruciais no percurso do movimento: a nível regional a Revolução Cubana, a nível nacional o governo da Unidade Popular. Portanto, a monografia está organizada da seguinte maneira:

O primeiro capítulo se restringirá à contextualização do cenário nacional e regional, por meio de uma abordagem política e econômica das grandes estruturas. Assim, primeiramente se ressalta como se dará a disputa de poder e influência mobilizada pela polarização político-ideológica imposta pelo conflito da Guerra Fria. Na América Latina, a ressonância desse conflito se faz sentir mais intensamente a partir de 1959, com a Revolução Cubana, quando a ilha (que logo se alinha à União Soviética) se torna o campo opositor aos Estados Unidos no continente, o que irá determinar novos parâmetros para disputa na região. Com base nisso se apresenta, por um lado, como se dá a presença estadunidense na região durante o conflito – dando ênfase ao programa da Aliança para o Progresso, que representa bem a articulação político-ideológica e econômica da potência imperialista. Por outro lado, também destacaremos a influência da Revolução Cubana que, de marcada oposição à postura hegemônica e capitalista dos Estados Unidos – como verificamos no exemplo do discurso da Segunda Declaração de Habana –, utiliza-se principalmente do discurso latinoamericanista que convoca à união dos “povos” americanos para travar uma investida ideológica e, portanto, representativa marcada pelo sentimento de pertencimento com relação ao espaço amplo da América Latina – investida essa que terá forte impacto na constituição identitária de determinados setores dessas sociedades, nos quais se inclui o objeto deste estudo.

Ainda no mesmo capítulo, uma segunda parte tratará sobre o âmbito mais específico do Chile, no qual os três presidentes Jorge Alessandri, Eduardo Frei Montalva e Salvador Allende apresentam projetos de governo muito distintos entre si. Também em diálogo com o que ocorria a nível regional, mas enquanto percurso especificamente

nacional, se tratará sobre as principais características que marcam esses governos, e de que forma a sociedade responde a esses. Assim, serão tratadas questões como a experiência de participação política da população, a questão da Reforma Agrária – que tem ressaltada relevância no contexto e, decorrente deste último, as dinâmicas de espaços habitacionais (ou a falta deles) em um contexto em que o meio urbano se depara com diversos desafios e um quadro de crescente desigualdade – fruto do intenso êxodo rural iniciado um par de décadas atrás. Ganha destaque especial o último governo (a Unidade Popular presidida por Allende) com o qual, conforme veremos, a Nova Canção Chilena terá uma íntima relação. Por fim, o proveito dessa aproximação inicial com a história política e econômica (o caminho metodológico aqui escolhido também por questões práticas), possibilita um entendimento que concede mais sentido ao capítulo seguinte, que é o foco principal deste trabalho.

Por sua vez, o segundo capítulo irá tratar especificamente sobre o tema que é o foco principal deste trabalho. Dessa forma, faremos uma abordagem introdutória sobre o movimento da Nova Canção Chilena, pontuando suas principais características, seu período de formação e estabelecimento e seu diálogo com outras expressões culturais, políticas e sociais com as quais este movimento vai firmar relação de oposição ou inspiração. Em seguida, e por fim, por meio da análise textual das canções se pretende responder aos principais questionamentos que envolvem a formulação do trabalho e se relacionam com as dimensões desse cantar engajado. Nesse sentido, se trata sobre as diversas terminologias que buscam defini-lo; seus possíveis sentidos (a partir do que os próprios artistas expõem); a figura do cantautor como o “eu” artístico; como se dará o encontro com o outro a partir dos sujeitos aos quais se dirige e dos quais trata; como será construída a identificação com um espaço mais amplo que é a América Latina e, por fim, quais são seus “heróis” revolucionários e como isso marca seu teor ideológico.

CAPÍTULO 1 – PRIMEIRA IMERSÃO NO TEMA: CONTEXTO REGIONAL E NACIONAL

A Nova Canção Chilena esteve envolvida em diversos sentidos especificamente com dois marcantes eventos históricos: a Revolução Cubana e a Unidade Popular. O primeiro fenômeno plantou a semente *sui generis* que conformou a “utopia de transformação”, que irá desencadear o surgimento deste e outros tantos movimentos artísticos na América Latina (WOZNIAK-GIMÉNEZ, 2014: 74). Por sua vez, o projeto chileno de “via pacífica ao socialismo” foi um fator decisivo para o florescimento deste movimento (SCHMIEDECKE, 2014: 34-6) – e tem em seu violento fim uma página marcante também para o processo deste (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 37). Nesse sentido, o início e o fim dos respectivos eventos definirão também o marco temporal deste estudo.

Indo do externo para o interno, o presente capítulo cumpre com fazer uma contextualização desse íterim desde uma perspectiva histórica factual focada nas dinâmicas estruturais – dos movimentos políticos e econômicos – que envolvem esse recorte temporal e região. Primeiramente, será apresentado o cenário regional, no qual a conjuntura político-ideológica da América Latina se destaca com o impacto que vão ter a Guerra Fria e a Revolução Cubana. Em um segundo momento, se busca tratar sobre os contornos da conjuntura nacional chilena, tanto como reflexo da polarização externa e do imaginário revolucionário, quanto pelas dinâmicas próprias do país, com os divergentes projetos políticos governamentais de Jorge Alessandri, Eduardo Frei Montalva e Salvador Allende Gossens. Em todo esse contexto, chama a atenção especialmente o papel que terão a questão ideológica e as políticas sociais e econômicas para a conformação de espaços e identidades – tanto como abstrações quanto como ações concretas.

1.1 A América Latina entre Guerra Fria e Revolução Cubana: ações e discursos de polaridade e revolução

O embate político-ideológico produzido pela Guerra Fria tem seu reflexo na América Latina desde o começo do conflito, tendo em vista que os Estados Unidos se utilizaram das políticas de cooperação continental iniciadas no século anterior para, desde o final da década de 1940, investir no estabelecimento de mecanismos de alinhamento dos países latino-americanos às suas bases ideológicas e políticas, em detrimento da vertente comunista do outro bloco, liderado pela União Soviética (LILLO; APIOLAZA, 2015: 25).

Através de inúmeros programas de intervenção direta e indireta sobre a região, a nação norte-americana logra ter “o sistema interamericano [...] transformado num instrumento dessa guerra fria” (DONGHI, 1975: 213), com o intuito de manter seu poderio sobre o continente, integrando – mesmo que forçosamente – os países latino-americanos em uma noção de “identidade americana” compartilhada e unitária, calcada em uma concepção de explícito rechaço e oposição ao modelo comunista⁸.

Entretanto, a região passa a sentir mais nitidamente a pulsante existência do conflito global a partir de 1959, com o estabelecimento da Revolução Cubana por parte das coletividades guerrilheiras do Movimento 26 de Julho, que tomam o poder do Estado após dois anos de enfrentamento com o governo do ditador Fulgêncio Batista. Inicialmente, Cuba incomodava basicamente por sua essência revolucionária, e a manutenção de relações entre esta e os Estados Unidos mantinha esperançoso Fidel Castro⁹. Porém, logo que é promulgada a radical Lei de Reforma Agrária da ilha, em 17 de maio de 1959, essa relação é drasticamente interrompida: “esta lei foi decisiva para estourar a tensão acumulada durante cinco meses nos setores reacionários dos Estados Unidos” (GAMBINI, 2004: 199, tradução nossa¹⁰). Com o estabelecimento de relações diplomáticas e comerciais¹¹ com a União Soviética, em 1960, ficava nítida a posição da ilha no conflito global – sendo ainda mais evidente quando, no ano seguinte, Fidel Castro declara sua adesão à ideologia marxista-leninista.

Do ponto de vista dos Estados Unidos, os princípios e as providências revolucionárias do novo governo cubano representavam uma ameaça aos seus interesses estratégicos, geopolíticos e econômicos e, portanto, botavam em risco a hegemonia continental da potência capitalista. No começo do mesmo ano, os Estados Unidos

⁸ Exemplos nítidos desse investimento são: a criação da Organização dos Estados Americanos (OEA), em 1947, a assinatura do Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (TIAR) no ano seguinte e, mais especificamente, a “*aprobación de la Resolución XXXII de la [IX Conferencia Panamericana de Bogotá, de 1948] – Preservación y Defensa de la Democracia en América – se convertía así en la primera expresión oficial de un anticomunismo hemisférico*” (LILLO; APIOLAZA, 2015: 25).

⁹ De acordo com Hugo Gambini (2004: 175-7), inicialmente os Estados Unidos de fato viram como algo positivo a queda de Batista, por seu governo ditatorial, tendo retirado seu apoio bélico quando do ataque por parte do grupo guerrilheiro de Fidel. Este último, nesse então, ainda se esforçava em negar o teor “comunista”, que a imprensa apresentava como princípio base do novo governo cubano.

¹⁰ “*esta ley fue el detonante que hizo estallar la tensión acumulada durante cinco meses en los sectores reaccionarios de Estados Unidos*” (GAMBINI, 2004: 199)

¹¹ Em 9 de maio os dois Estados estreitavam alianças ao estabelecer relações diplomáticas. Antes disso, a visita oficial do vice primeiro-ministro soviético Anastas Mikoyan à Cuba e a assinatura do Convênio de Intercâmbio Comercial e de Pagamentos – que estabelecia o intercâmbio de açúcar e petróleo entre os dois Estados – já davam sinais do caráter político-ideológico adotado pelo novo governo cubano (LILLO; APIOLAZA, 2015: 107).

cortavam relações diplomáticas com Cuba. Assim, o êxito do governo revolucionário da ilha se traduzia, por sua vez, como uma possibilidade (até então exígua) de interferência direta da União Soviética no continente, tendo um país explicitamente aliado (LILLO; APIOLAZA, 2015: 106).

A partir desse episódio, as forças antagônicas protagonistas da Guerra Fria – motivadas pelo poderio tanto em âmbito político e ideológico como, evidentemente, econômico – passam a disputar mais intensamente o espaço de influência sobre os países da América Latina. Dessa forma, as duas potências chegam ao ponto de sobrepor os interesses conflitantes ao princípio básico de soberania dos Estados.

O argumento é simples: seria possível superar a norma, a não intervenção, porque existe um valor maior (democracia-capitalismo ou socialismo-comunismo) que corresponde a uma lei superior e ao caminho ideal para garantir a paz entre as nações (democracias não guerreiam – o socialismo-comunismo leva à extinção do Estado e, portanto, da fonte última da guerra), a riqueza (o livre comércio traz riqueza para todos – o socialismo, pela via do planejamento, é o instrumento de criação da riqueza para todos) e, finalmente, a realização individual (livre manifestação e direitos humanos – a verdadeira liberdade só se alcança com o fim das instituições burguesas) etc. (FONSECA JR *apud* SANTOS, 2014: 43).

O embate entre as partes se refletirá em duas formas de ação no continente. A primeira será a influência ideológica, que se dará especialmente nas esferas social e cultural pela ação da imprensa e por meio da chamada “cultura de massas”. Nessa, as ideias propostas e alimentadas por uma intensa propaganda de promoção de sua própria posição – e, por contraste, a instituição de uma imagem negativa da outra – se “caracteriza por uma conexão, sobretudo intelectualizada ou indireta” (JARA, 2001: 41, tradução nossa¹²). A segunda será pela interferência prática de políticas internacionais, de intencionalidades muitas vezes encobertas – como é o caso dos programas de espionagem e de boicotes a nações e grupos que não se alinhavam a estes (MOLINA, 2010: 15). Nesta, há uma “conexão mais direta ou política-tática, correlacionada ao armamento militar ou ajuda econômica” (JARA, 2001: 41, tradução nossa¹³).

Nesse sentido, reagindo à urgência da nova conjuntura, uma das mais importantes medidas adotadas pela potência imperialista será a proposta da Aliança para o

¹² “*caracteriza por una conexión más bien intelectualizada o indirecta*” (JARA, 2001: 41).

¹³ “*conexión más directa o política-táctica, que guarda relación con apertrechamiento militar o ayuda económica*” (JARA, 2001:41).

Progresso¹⁴, feita pelo então presidente John F. Kennedy: um programa de ajuda econômica que daria continuidade à política pan-americanista estadunidense inaugurada com a Doutrina Monroe – que, pese ao que em teoria se sustentava, até então não se mostrava ser uma agenda prioritária do governo norte-americano. De acordo com Lillo e Apiolaza (2015), desde o final da segunda grande guerra, os países do continente reivindicavam aos Estados Unidos um plano de apoio parecido ao que o país do Norte vinha oferecendo aos países europeus com o Plano Marshall, porém com foco no desenvolvimento, crescimento industrial e melhora na qualidade de vida de suas populações. Entretanto, no período de 1953 a 1961 a “marginalidade latino-americana na estratégia de ajuda econômica global estadunidense seria uma constante” (IDEM, 2015: 27, tradução nossa¹⁵).¹⁶

A auspiciosa medida se anunciava pelo comprometimento dos Estados Unidos em efetivar o tão desejado investimento de modernização e industrialização periférica, oferecendo durante uma década aporte financeiro e tecnológico que permitisse não somente o crescimento econômico, mas também o desenvolvimento social e político dos países latino-americanos favorecidos por esta, especificamente no que diz respeito à: moradia, trabalho e terra, saúde e educação (IDEM, 2015: 107). Dessa forma, se contradizia a acusação cubana de que os Estados Unidos teriam uma posição “neocolonialista” no continente, já que estes estariam sendo “generosos” em incentivar e financiar esse esforço de cooperação, preocupados com que os outros países do continente atingissem seus próprios níveis societários, políticos e econômicos.

As expectativas suscitadas foram enormes. Embora não fosse ignorada a sua natureza anticastrista, na América Latina o projeto era recebido com esperança. Kennedy desfrutava de credibilidade entre seus dirigentes e muitos acreditavam realmente em um novo tempo de relações hemisféricas. (IDEM, 2015: 108, tradução nossa¹⁷).

¹⁴ O programa foi apresentado pelo presidente Kennedy no discurso de recepção do corpo diplomático latino-americano na Casa Branca, no dia 13 de março de 1961; e foi instituído pela assinatura da Carta de Punta del Este e a Declaração aos Povos da América, resultantes da reunião extraordinária do Conselho Econômico e Social da OEA, em Punta del Este (Uruguai), realizada em agosto do mesmo ano – somente o representante cubano, Ernesto Che Guevara, se negaria a assinar a Carta na ocasião.

¹⁵ “*marginalidad latinoamericana en la estrategia de ayuda económica global estadounidense sería una constante*” (LILLO; APIOLAZA, 2015: 27).

¹⁶ Em 1958, a Operação Panamericana proposta pelo presidente brasileiro Juscelino Kubitschek foi uma iniciativa que ganhou relativa notoriedade, refletindo também a ânsia de outros chefes de Estado latino-americanos da década de 1950. Embora tenha sido mais um pedido ao qual Washington se esquivou, conquistou incipientes avanços para o desenvolvimento da região (LILLO; APIOLAZA, 2015: 34), e foi utilizada como referência para a implementação da Aliança, que agora sim daria os resultados tão desejados.

¹⁷ “*Las expectativas suscitadas fueron enormes. Aunque no se ignoraba su naturaleza anti-castrista, en América Latina el proyecto era recibido con esperanza. Kennedy gozaba de credibilidad entre sus*

A Aliança para o Progresso se sustentou na ideia de que a realidade desigual desses países subdesenvolvidos seria uma das principais causas de descontento da população e o conseqüente alinhamento aos ideais propostos pelo governo revolucionário cubano. Porém, em pouco tempo o programa de subsídio “mostrava ínfimos avanços quanto ao desenvolvimento econômico-social dos países, seja por seu precário funcionamento interno ou pela rejeição das elites nacionais às reformas agrária e fiscal” (IDEM, 2015: 110, tradução nossa¹⁸). Além disso, um fator determinante para a limitação do programa foi a mudança na estratégia política estadunidense, causada pela repentina alteração da presidência deste país.

Após o assassinato de John F. Kennedy, a espiral repressiva e as dinâmicas contra insurgentes aumentaram. Para o seu sucessor, Lyndon B. Johnson (1963-1969), evitar uma *segunda Cuba* requeria firmeza e contundência, e não instituições representativas. Johnson nunca se sentiu comprometido com a Aliança para o Progresso e tampouco a considerava uma prioridade. Concentrado na Guerra do Vietnam e em seu financiamento, o programa estrela de Kennedy cairia em paulatino abandono. (IDEM, 2015: 111, tradução nossa¹⁹).

Dessa forma, o programa beneficiou apenas inicialmente e de maneira bastante escassa os países supostamente favorecidos, não chegando a promover nem minimamente o desmantelamento do quadro de desigualdade social e política dessas nações. Contudo, de acordo com Hugo Molina (2010:14), a Aliança resultou bem mais em proporcionar aos Estados Unidos uma presença “mais complexa e diferenciada” e capaz de exercer maior influência dentro das nações latino-americanas. Em discurso de apresentação do programa, o então presidente estadunidense defendia: “pela primeira vez temos a capacidade de eliminar as ataduras restantes da pobreza e da ignorância, de liberar o nosso próprio povo para o que sempre foi o objetivo da nossa civilização, alcançar a plenitude espiritual e intelectual” (KENNEDY *apud* LILLO; APIOLAZA, 2015: 142, tradução

dirigentes, y muchos pensaban en un tiempo realmente nuevo de relaciones hemisféricas” (LILLO; APIOLAZA, 2015: 108).

¹⁸ “*mostraba muy pobres avances en cuanto al desarrollo económico-social de los países, ya fuera por su deficiente funcionamiento interno o el rechazo de las élites nacionales a las reformas agraria y fiscal*” (LILLO; APIOLAZA, 2015: 110)

¹⁹ “*Tras el asesinato de John F. Kennedy, la espiral represiva y las dinámicas contra-insurgentes aumentaron. Para su sucesor, Lyndon B. Johnson (1963-1969), evitar una segunda Cuba requeria firmeza y contundencia, no instituciones representativas. Johnson nunca se sintió comprometido con la Alianza para el Progreso, ni la consideraba prioridad. Concentrado en la Guerra de Vietnam y en su financiación, el programa estrella de Kennedy iría cayendo en un paulatino abandono*” (LILLO; APIOLAZA, 2015: 111).

nossa²⁰). A constante referência à civilidade no discurso de Kennedy buscava destacar uma visão positiva sobre a estrutura de Estado própria do país norte-americano, sustentada nos princípios básicos de plena liberdade dos cidadãos e, principalmente, de uma efetiva e fortalecida democracia representativa. Com isso, deslegitimava o Estado cubano, que seria desprovido dessas qualidades básicas, como registra na finalização do seu discurso:

Para alcançar este objetivo, a liberdade política deve acompanhar o progresso material. Nossa Aliança para o Progresso é uma aliança de governos livres e deve trabalhar para eliminar a tirania em um hemisfério no qual não se enquadra. Por isto, permitam que expressemos a nossa especial amizade ao povo de Cuba e da República Dominicana, assim como a esperança de que proximamente voltarão a formar parte da sociedade de homens livres e se unirão a nós em um esforço conjunto [...] pedimos a mudança social através de homens livres, seguindo o exemplo de Washington e Jefferson, de Bolívar e San Martín, não a mudança que tenta impor sobre os homens uma tirania que conseguimos nos desfazer há um século e meio. O nosso lema é o mesmo de sempre: progresso sim, tirania não (IDEM *apud* LILLO; APIOLAZA, 2015: 146, tradução nossa²¹).

Assim se explicitava o intenso investimento do governo dos Estados Unidos de vender a ideia da necessidade de frear a “ameaça comunista” que estaria em vias de se disseminar por todo o continente até chegar a um ponto incontrollável, que causaria tanto a deterioração moral das sociedades como também as levaria a um regime autoritário e antidemocrático. Com base na premissa de que o princípio democrático deveria reger qualquer Estado moderno, e que o regime e a base ideológica adotados por Cuba em concordância com o bloco comunista soviético iam contra esse princípio fundamental à identidade ocidental e americana, o país foi isolado da Organização dos Estados Americanos (OEA), em 31 de janeiro de 1962²².

²⁰ “*Por primera vez tenemos la capacidad de eliminar las ataduras restantes de la pobreza y la ignorancia, de liberar a nuestro pueblo para que alcance la plenitud espiritual e intelectual que siempre ha sido el objetivo de nuestra civilización*” (KENNEDY *apud* LILLO; APIOLAZA, 2015: 142).

²¹ “*Para alcanzar este objetivo, la libertad política debe acompañar al progreso material. Nuestra Alianza para el Progreso es una alianza de gobiernos libres, y debe trabajar para eliminar la tiranía en un hemisferio en el que no tiene cabida. Por ello, permitid que expresemos nuestra más especial amistad al pueblo de Cuba y de la República Dominicana, así como la esperanza de que pronto volverán a formar parte de la sociedad de hombres libres y se unirán a nosotros en un esfuerzo común [...] pedimos el cambio social a través de hombres libres, siguiendo el ejemplo de Washington y Jefferson, de Bolívar y San Martín, no el cambio que intenta imponer sobre los hombres una tiranía de la que nos deshicimos hace ya un siglo y medio. Nuestro lema es el que siempre ha sido: progreso sí, tiranía no*” (KENNEDY *apud* LILLO; APIOLAZA, 2015: 146).

²² Embora resultasse de uma pressão estadunidense, essa consideração vinha sendo amplamente defendida por muitos dos dirigentes latino-americanos como se reflete, por exemplo, pela Doutrina Betancourt na Venezuela, já em 1959.

Paradoxalmente, ignorando o “princípio de autodeterminação dos povos” defendido na Declaração aos Povos da América de 1961 – um dos documentos fundantes da Aliança –, os Estados Unidos encabeçam uma série de desmedidas intervenções como, por exemplo, a malsucedida invasão à Bahia de Cochinos (ou Baía dos Porcos), em abril do mesmo ano – como parte da “Operação 40” criada em 1960 pelo então presidente Dwight D. Eisenhower –, a Operação Northwoods (parte da não executada da Operação Mongoose) para derrubar Fidel Castro ou até mesmo a Operação ZRRIFLE, um complot para assassinar o líder revolucionário.

Somadas à estas últimas intervenções direcionadas especificamente à ilha, outras práticas militaristas vinham sendo efetivadas nos países latino-americanos nos quais a potência imperialista encontrava espaço de convivência no combate ao comunismo. A mais importante destas medidas será a Doutrina de Segurança Nacional – que vinha apresentando uma nova filosofia às Forças Armadas desde a década de 1950 –, fincada nos moldes da Escola Superior de Guerra estadunidense, se formalizava pelo Decreto-Lei No. 314 de 1968, e buscou legitimar táticas militares na luta contra o “inimigo interno” dessas nações: os partidos, as organizações e os indivíduos de esquerda (SANCHES, 2016: 141-2).

“A nova geração de chefes militares mostrou um entendimento cada vez mais extenso sobre o fato de que os exércitos servem não somente para defender o seu país, mas, também [...] para ajudar a construí-los” (KENNEDY *apud* LILLO; APIOLAZA, 2015: 146, tradução nossa²³). Com base nessa premissa serão justificados os golpes militares que se dão em um período de quase duas décadas em países latino-americanos – quase todos direta ou indiretamente apoiados e financiados pelos Estados Unidos. Dessa forma, a Doutrina de Segurança Nacional pode ser entendida como uma medida explícita e potencialmente mais agressiva que a Aliança para o Progresso para frear Cuba e, principalmente, evitar uma experiência similar à desse país. Seria, por fim, uma resposta direta à difusão da prática de luta armada no continente.

Coincidindo com a explícita vontade de Fidel Castro e Ernesto Che Guevara de *exportar a revolução*, Washington deixou as suas promessas modernizadoras e democráticas de lado, priorizando as premissas de segurança e luta contra insurgente. Tratava-se de enrijecer as relações com os governos menos dóceis e fortalecer as alianças com

²³ “La nueva generación de jefes militares ha mostrado un entendimiento cada vez más extendido del hecho de que los ejércitos pueden no sólo defender sus países, sino también [...] ayudar a construirlos” (KENNEDY *apud* LILLO; APIOLAZA, 2015: 146).

os círculos conservadores, ambos igualmente temerosos ante o fator revolucionário, além de incrementar a ajuda aos exércitos latino-americanos enquadrando-os em sua estratégia defensiva hemisférica. (LILLO; APIOLAZA, 2015: 110, tradução nossa²⁴).

Assim, tanto a Aliança para o Progresso quanto a Doutrina de Segurança Nacional exemplificam o *modus operandi* da política externa adotada pelos Estados Unidos na região, no período aqui tratado: “No continente americano, apenas Cuba situou-se na órbita soviética, transgressão que não foi mais permitida em nenhum outro caso (ainda que à custa de intervenções abertas ou veladas dos Estados Unidos)” (SANTOS, 2014: 42). Nesse sentido, as duas medidas refletem bem a nova conjuntura que se apresenta na América Latina após a Revolução Cubana, e como disso decorreu também uma mudança na feição do conflito global nesta região, já que aqui o lado socialista (e, mais amplamente, a esquerda política) tinha sua máxima representação por parte de Cuba (JARA, 2001: 40).

Faz sentido entender que dentro do espectro amplo da Guerra Fria, haviam duas partes, superpotências, lutando por impor-se: Estados Unidos e União Soviética. Certamente foi a coalisão com a URSS, em 1961, que possibilitou que a Cuba revolucionária se mantivesse em plena Guerra Fria: a ilha não era uma superpotência (nem chegou perto de sê-lo em momento algum) e não tinha poderio para concorrer militarmente contra a força bélica dos Estados Unidos; ainda assim, as estratégias de ação cubana em prol do estabelecimento de um Estado socialista eram pautadas por lógicas bastante distintas das adotadas pela URSS. Precisamente a partir dessas diferenças é possível compreender porque a causa e os ideais cubanos tiveram ampla adesão, e repercutiram em mudanças tão profundas na história da região – causando também tamanha preocupação aos Estados Unidos.

a revolução cubana transcende a Cuba e ao Caribe: ela coloca as Américas no próprio circuito de formação, difusão e expansão de um novo tipo de civilização. Representa, para todas as Américas, a conquista de um patamar histórico-cultural que parecia nebuloso ou improvável e, para a América Latina, em particular, a evidência de que existem alternativas socialistas para a construção de uma sociedade nova no Novo Mundo (FERNANDES, 2007: 91).

²⁴ “Coincidiendo con la voluntad explícita de Fidel Castro y Ernesto Che Guevara de exportar la revolución, Washington arrinconó sus promesas modernizadoras y democráticas, priorizando los postulados de seguridad y lucha contra-insurgente. Se trataba de endurecer las relaciones con los gobiernos menos dóciles, fortalecer las alianzas con los círculos conservadores temerosos por igual ante el factor revolucionario, e incrementar la ayuda a los ejércitos latinoamericanos encuadrándoles en su estrategia defensiva hemisférica” (LILLO; APIOLAZA, 2015: 110).

Em primeiro lugar, a Revolução Cubana fez com que o critério de disputa ideológica e política tomasse contornos um pouco diferentes na região daquele que regia a oposição binária do conflito global, já que além de representar o embate do modelo societário socialista frente ao capitalista, ou mesmo a típica oposição entre esquerda e direita política, se traduziu pelo que aqui se entende como uma intensa tentativa de desconstrução da histórica relação hierarquizada centro-periferia. Exatamente por não figurar como uma potência mundial (como era o caso de sua aliada), Cuba pôde colocar-se lado a lado àqueles diversos países historicamente explorados e apontar como inimigo comum o “assustador” imperialismo, representado pela potência então dominante: os Estados Unidos.

Conforme dito anteriormente, os países latino-americanos eram compelidos por parte dos Estados Unidos a assumir uma identidade americana que, desde o início do conflito global, estava inserta na lógica de “ocidentalização” – que excluía a possibilidade de aderir ou mesmo simpatizar de alguma forma com o comunismo (SANTOS, 2014: 56). Por sua vez, o governo cubano aderiu ao posicionamento “autonomista” – que se opunha ao ocidentalista por defender diferenciar-se social e culturalmente dos Estados Unidos – atribuindo-lhe uma característica fortemente anti-imperialista, justificada na elaboração de uma identidade baseada na experiência comum de subordinação das nações periféricas (IDEM, 2014: 40)²⁵.

Essa posição será endossada pelo debate norte-sul, que propunha uma nova ordem mundial que considerasse as especificidades e situações nas quais se encontravam os países subdesenvolvidos, fazendo uma articulação que “criava uma identidade comum até então inexistente entre países de diferentes continentes e culturas” (IDEM, 2014: 43-44). Embora esse debate tenha nascido com o intuito de ser uma terceira via que escapava à polarização imposta pelo conflito Leste-Oeste – proposto por muitos governos de países periféricos em prol de modelos desenvolvimentistas – ele seria constantemente combatido por supostamente se ancorar no comunismo.

De fato, a pauta é propícia e ganha relevância em boa parte dos discursos da esquerda latino-americana, não somente pela difusão ideológica cubana, mas também

²⁵ Embora a adesão de muitos segmentos sociais e governos revolucionários ao discurso cubano se deu precisamente por seu teor periférico, é inegável o quanto isso favorecia a sua aliada União Soviética no conflito Leste-Oeste, já que explicitava o rechaço aos Estados Unidos. Ainda assim, esses atributos argumentativos levantados pela ilha apresentavam certo teor de provocação com relação à superpotência socialista, que não deixava de figurar também como “centro”.

quando se vê fortemente impactada pela Guerra do Vietnam. Conforme Hugo Gambini (2004: 206), antes mesmo de compactuar com a União Soviética, a gestão de Fidel Castro – sob forte influência de seu conselheiro Ernesto “Che” Guevara – buscava alinhar-se aos terceiro-mundistas para buscar alianças políticas e econômicas, inclusive na posição de neutralidade. De qualquer forma, posteriormente e em âmbito regional,

A revolução cubana aumentou a complexidade da definição de uma identidade latino-americana contraposta aos Estados Unidos. Ao conjugar as dimensões socialista e latino-americana, Cuba tornou-se a expressão mais acabada de uma identidade latino-americana autonomista, nas linhas defendidas por Martí. A interpretação autonomista da identidade latino-americana, vista a partir daí como essencialmente anti-imperialista, passou a ser considerada uma adesão, ainda que implícita, às correntes de esquerda do espectro político (SANTOS, 2014: 42).

Assim, o discurso identitário difundido por Cuba seguiu pontos muito semelhantes àqueles apresentados por “*Nuestra América*” de Martí: explicitava uma necessária posição de soberania e união entre estes países, com foco no combate e resistência a tudo o que representava o domínio estadunidense²⁶. Nesse sentido, encontrou um rico instrumento de influência sobre a esquerda latino-americana, por meio do apelo ao enaltecimento das raízes e culturas dos países latino-americanos que, em suas diferenças e autenticidade, compartilhariam uma identidade comum baseada na fraternidade – esse discurso se traduziu pelo termo “latinoamericanismo”.

Contudo, cabe a ressalva de que esse sentimento de fraternidade não se direcionava às sociedades latino-americanas como um todo. Para Cuba, também as oligarquias que detinham o poder em cada país latino-americano eram responsáveis pela manutenção do quadro de desigualdade social na região.

Os povos da América se liberaram do colonialismo espanhol no início do século passado, mas não se libertaram da exploração. Os latifundiários feudais assumiram a autoridade dos governantes espanhóis, os índios continuaram em situação de penosa servidão, o homem latino-americano de uma forma ou de outra continuou sendo escravo e as mínimas esperanças dos povos sucumbiram ao poder das oligarquias e às amarras do capital estrangeiro. Esta tem sido a verdade da América, sob um nuance ou outro, sob uma ou outra vertente. Hoje a América Latina jaz baixo um imperialismo muito mais feroz, mais poderoso e cruel que o império colonialista espanhol (*Segunda*

²⁶ Aqui já não fazia sentido o combate com a coroa espanhola e, para além disso, essa questão foi considerada por Cuba como um problema ainda menor do que o que deveria ser enfrentado então com o neocolonialismo do “tigre de afuera”.

Declaración de La Habana, In: LILLO; APIOLAZA, 2015: 155, tradução nossa²⁷).

A ideia era que a única forma de lograr a libertação dos povos seria rompendo a relação com o “centro”, representado tanto pelos Estados Unidos quanto pelas oligarquias dominantes nesses países, que controlavam externa e internamente o percurso político e social dessas sociedades em prol da sua supremacia de poder político e econômico. Embora esse discurso não se originou com o fenômeno revolucionário, o tema foi impulsionado para um debate mais profundo e consistente ao ser incorporado ao aparato discursivo do novo governo da ilha. Para Cuba, a necessidade desse rompimento justificava o armamento e a organização do povo – sendo a guerrilha apresentada como único método viável de transferência de poder para a consequente transformação política e social latino-americana.

Assim, em segundo lugar, o fenômeno revolucionário cubano traz à tona a impactante e complexa questão da luta armada. Destoando da estrutura (tida como) burocratizada da sua aliada, Cuba em momento algum acatou “as ideias teóricas da revolução pacífica e por etapas implantada pela URSS” (JARA, 2001: 40, tradução nossa²⁸) e, ao contrário, manteve firme o posicionamento de legitimação da prática da guerrilha. Se bem a América Latina já havia recebido uma significativa influência da esquerda revolucionária algumas décadas antes²⁹, tal formato de ação política “radical” passa a ter um peso distinto na região a partir da Revolução Cubana³⁰.

O êxito da ilha representou a viabilidade do estabelecimento de um Estado latino-americano de caráter socialista – factível por meio da via armada. Porém, não se trata apenas de que a prática da guerrilha foi o procedimento adotado pelo governo revolucionário para chegar ao poder e, então, tornar-se um referencial. Contando com a notória capacidade de influência da nova gestão, Cuba “será o primeiro país Socialista da

²⁷ “*Los pueblos de América se liberaron del coloniaje español a principios del siglo pasado, pero no se liberaron de la explotación. Los terratenientes feudales asumieron la autoridad de los gobernantes españoles, los indios continuaron en penosa servidumbre, el hombre latinoamericano en una u otra forma siguió esclavo y las mínimas esperanzas de los pueblos sucumbieron bajo el poder de las oligarquías y la coyunda del capital extranjero. Esta ha sido la verdad de América, con uno u otro matiz, con alguna que otra vertiente. Hoy América Latina yace bajo un imperialismo mucho más feroz, más poderoso y más despiadado que el imperio colonial español*” (*Segunda Declaración de La Habana*, In: LILLO; APIOLAZA, 2015: 155).

²⁸ “*las ideas teóricas de la revolución pacífica y por etapas implantada por la URSS*” (JARA, 2001: 40).

²⁹ No caso, esta apresentava-se como uma alternativa à ascensão fascista no mundo, e o impacto desse esquema de dicotomia político-ideológico teria se dado de forma mais intensa na região latino-americana a partir da Guerra Civil Espanhola e os conflitos com o governo Franco (DONGHI, 1975: 213).

³⁰ Uma abordagem aprofundada sobre a questão da guerrilha pode ser encontrada em “A Guerrilha e a Conquista do Poder” (In: FERNANDES, “Da guerrilha ao Socialismo: A Revolução Cubana”).

pós-guerra a tentar exportar a revolução ao resto do continente criando focos subversivos” (IDEM, 2001: 40, tradução nossa³¹) – dessa forma, se ocupou pelo estímulo, promoção e até mesmo o treinamento de grupos (IDEM, 2001: 43).

Para Fidel Castro, a ideia de “exportar a revolução” – nesses termos explicada pelo governo estadunidense – não foi bem recebida: a Segunda Declaração de Habana, de 4 de fevereiro de 1962, defende que “Diante da acusação de que Cuba quer exportar a sua revolução, respondemos: as revoluções não se exportam, estas são feitas pelos povos. O que Cuba pode dar aos povos, e de fato já deu, é o seu exemplo” (*Segunda Declaración de La Habana*, In: LILLO; APIOLAZA, 2015: 157, tradução nossa³²). Segundo o documento acima citado, o rechaço e boicote a Cuba tanto pelos EUA como pelas burguesias nacionais teria como motivação o medo de que ocorresse o inevitável, que o que ocorreu em Cuba fosse uma faísca, um ponto de partida, para que os povos latino-americanos vislumbrassem a possibilidade de uma “verdadeira revolução”.

Mas o desenvolvimento da história, a marcha de ascensão da humanidade não se detém e nem pode se deter. As forças que impulsionam os povos, os verdadeiros construtores da história [...] são superiores à vontade e ao terror desencadeados pelas oligarquias dominantes [...] A revolução hoje é inevitável em muitos países da América Latina (*Segunda Declaración de La Habana*, In: LILLO; APIOLAZA, 2015: 155, tradução nossa³³).

Ainda assim, não se pode negar o real empenho de Cuba em difundir a prática guerrilheira, “tática que se apoiava na construção de um partido político-militar para a criação de objetos revolucionários” (JARA, 2001: 40, tradução nossa³⁴). Ela tem como fundamento o manual de guerrilha escrito por Che Guevara, “Guerra de Guerrilhas”, publicado no começo do ano de 1960, que explicita a vontade de que a experiência de “libertação nacional” e “soberania popular” alcançada em Cuba por meio da revolução fosse também possível nos países de Terceiro Mundo e, especialmente, na América Latina

³¹ “va a ser el primer país Socialista de la pos guerra en tratar de exportar la revolución al resto del continente creando focos subversivos” (JARA, 2001: 40).

³² “Frente a la acusación de que Cuba quiere exportar su revolución, respondemos: las revoluciones no se exportan, las hacen los pueblos. Lo que Cuba puede dar a los pueblos, y ha dado ya, es su ejemplo” (*Segunda Declaración de La Habana*, In: LILLO; APIOLAZA, 2015: 157).

³³ “Pero el desarrollo de la historia, la marcha ascendiente de la humanidad, no se detiene ni puede detenerse. Las fuerzas que impulsan a los pueblos, que son los verdaderos constructores de la historia [...] son superiores a la voluntad y al terror que desatan las oligarquías dominantes. [...] En muchos países de América Latina la revolución es hoy inevitable” (*Segunda Declaración de La Habana*, In: LILLO; APIOLAZA, 2015: 155).

³⁴ “táctica que se apoyaba en la construcción de un partido político-militar para la concreción de los objetivos revolucionarios” (JARA, 2001: 40).

(GAMBINI, 2004: 210-12). Sete anos depois, a Primeira Conferência da Organização Latino-americana de Solidariedade (OLAS), realizada em Cuba, deixa nítida a proposta da ilha de propulsão de uma revolução armada latino-americana, tendo este país como epicentro referencial e gestor.

O documento final desse encontro, publicado em 10 de agosto de 1967, explicita que a vontade revolucionária que objetivava a libertação dos povos latino-americanos se definia, dentre outras coisas, pelos seguintes aspectos: o socialismo, a necessidade da luta armada, a solidariedade com Cuba e entre os movimentos da luta, o vínculo à luta geral por meio da colaboração e cooperação entre as organizações. Por fim, especifica que “a direção da revolução como um princípio organizativo exige a existência de um comando político e militar unificado como garantia de sucesso” (*Proclama de la Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad*, In: LILLO; APIOLAZA, 2015: 188-90, tradução nossa³⁵).

Embora a OLAS representasse a guinada e o amadurecimento das organizações guerrilheiras já na segunda metade da década de sessenta, desde o episódio de 1959 se verifica a constituição e disseminação de agrupamentos “radicais” em várias partes da América Latina que, focados na experiência cubana, adotaram o método de guerrilha como o meio possível para lidar com as tensões e insatisfações sociais, políticas e culturais do tempo-espaço em que viviam. Conforme apresentam Lillo e Apiolaza (2015: 105), dentre algumas destas formações de guerrilha insurgente estão as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC), Montoneros e Exército Revolucionário do Povo na Argentina, a Ação Libertadora Nacional (ALN) no Brasil, o Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR) no Chile e no Peru, e também os Tupumaros no Uruguai.

Conforme a periodização proposta por Pozzi e Pérez (2012: 12-13) para sistematizar as características dos movimentos de luta armada da esquerda latino-americanos, a década de sessenta foi marcada pela formação desses grupos caracteristicamente inspirados no foquismo proposto por Che Guevara. Por sua vez, a década seguinte é marcada pela expansão e consolidação da prática de luta armada associada ao trabalho de massas (imprensa, sindicatos e grupos estudantis e camponeses), passando a ter grupos guerrilheiros atuantes também no âmbito urbano. Nesse período,

³⁵ “la dirección de la revolución exige como un principio organizativo la existencia del mando unificado político y militar como garantía para su éxito” (*Proclama de la Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad*, In: LILLO; APIOLAZA, 2015: 188-90).

ganha destaque o surgimento da Teologia da Libertação, na qual representantes da Igreja Católica apoiam e, em muitos casos, até tornam-se protagonistas da guerrilha (IDEM, 2012: 14)³⁶.

Mesmo que um dos principais impulsos da Revolução Cubana tenha sido a rápida e intensa disseminação de guerrilhas, ela estimulou a articulação e mobilização da esquerda – que se refletia nesta experiência e também na fatídica Guerra do Vietnam. Conforme Pozzi e Pérez (2012: 9-10), a “nova esquerda” que irrompeu a partir da década de 1960 resultou da ruptura das formações de partidos e movimentos anteriores, dando lugar a novas e complexas configurações político-ideológicas. Longe de lograr consenso, esta nova vertente se guiou por

fortes e ricas discussões em torno a três eixos: o caráter da revolução latino-americana, as vias da revolução e o sujeito da revolução. Em síntese, estes eixos implicavam o debate sobre a revolução ser socialista e anti-imperialista ou popular e anti-imperialista; se a luta armada era o caminho ou se, pelo contrário, eram formas de acumulação denominadas “pacíficas”; e se o principal setor social revolucionário era a classe operária ou se, ao contrário, eram os agricultores juntamente com os setores da “burguesia nacional” e os pobres das áreas rural e urbana (IDEM, 2012: 10, tradução nossa³⁷).

O amplo debate e a pluralidade de posicionamentos não seriam uma exclusividade estritamente da esquerda partidária ou de movimentos sociais, ao contrário, são características marcantes desse período de profundas transformações e conturbados embates, que incidem sobre todos os setores envolvidos no processo político-social dos países da região. Nesse sentido, cabe evidenciar a existência de terceiras, quartas e outras tantas possibilidades de interpretação política e social daquilo que estava acontecendo a nível global e regional, que extrapolaram a estrita (e até mesmo compulsória) polarização ideológica da disputa global.

Para além disso, ainda que seja inegável o impacto tanto da Guerra Fria como da Revolução Cubana em todos os países da América Latina, também as próprias condições

³⁶ Parece oportuno destacar que, principalmente a partir desse período, o fenômeno guerrilheiro se deu de forma diferenciada conforme as necessidades conjunturais específicas e cada grupo trouxe sua carga ideológica, procedimentos e objetivos próprios. Além disso, ele não se manteve restrito a grupos de base ideológica de esquerda, conforme se observa em momento posterior no caso dos “Contras”, grupo contra-insurgente na Nicarágua.

³⁷ “*fuertes y ricas discusiones en torno a tres ejes: el carácter de la revolución latinoamericana, las vías de la revolución y el sujeto de la revolución. Muy sintéticamente, estos ejes implicaban el debate en torno si la revolución debía ser socialista y antiimperialista o popular y antiimperialista; si el camino era la lucha armada o por el contrario eran formas de acumulación denominadas ‘pacíficas’; y si el principal sector social revolucionario era la clase obrera o si por el contrario lo era el campesinado junto con sectores de la ‘burguesía nacional’ y de los pobres del campo y la ciudad*” (POZZI; PÉREZ, 2012: 10).

internas de cada país latino-americano irão delinear experiências singulares no confronto e o compartilhamento de posições políticas e ideológicas, e sua consequente interferência na vida prática de cada uma dessas sociedades. Assim, o próximo ponto tem como finalidade apresentar um breve panorama da cena política governamental do Chile nesse período.

1.2 Cena política chilena: Alessandri, Frei e Allende

O período aqui definido como marco temporal do objeto de estudo (1960-1973), é o que o historiador Iñaki Moulian Jara denomina como “guerra bipolar interna” no Chile, caracterizada por inserir o país “nos primeiros parâmetros globais de uma guerra bipolar de caráter institucional, que tem características peculiares na América Latina com o enfrentamento entre EEUU e os interesses da coalisão Cuba-URSS” (JARA, 2001: 40, tradução nossa³⁸).

Neste país, o bloco liderado pelos Estados Unidos possivelmente teve mais ferramentas de influência em diversas esferas político-sociais-culturais durante a década de 1960, tendo em vista que os dois presidentes desse período – a saber, Jorge Alessandri e Eduardo Frei Montalva – estavam nitidamente alinhados ao projeto político dos Estados Unidos. Por sua vez, o bloco de coalisão Cuba-URSS não pôde lançar mão de um espaço de influência no próprio espectro da política governamental do país e sua presença se deu certamente de forma bastante mais modesta nessa década, limitada às relações com a esquerda militante, minoritária no aparato político governamental. Entretanto, desde o final do ano de 1970, com a candidatura de Salvador Allende, esse panorama muda bastante. Tendo em vista sua base em ideais de esquerda e um programa de governo calcado em projetos muito similares aos aplicados em Cuba, a gestão da Unidade Popular marca um novo momento de diálogo entre o Chile e o bloco socialista.

Portanto, vale destacar algumas questões básicas do período que comporta toda a década de 1960 e os primeiros anos da década seguinte, quando o Chile é governado por três representantes de perfis e condutas políticas bastante diferentes entre si, o que se reflete nos caminhos traçados para as políticas sociais e econômicas do país. Além disso,

³⁸ “*en los parámetros globales de una guerra bipolar de carácter internacional que tiene características peculiares en América Latina con el enfrentamiento entre EEUU y los intereses de la coalición Cuba-URSS*” (JARA, 2001: 40).

esses divergentes projetos políticos geram, em cada gestão, um campo variado de possibilidades de expressão e reação por parte da sociedade civil.

uma etapa de especial dramatismo político para o Chile, resultado da radicalização ideológica enfrentada pelo país [...] que provocou a oscilação da nação sul-americana em um breve tempo de lapso histórico, desde um governo conservador de direita cujo presidente, Alessandri, não militava em nenhuma coletividade ; a outro de signo democrata-cristão de grande abarcamento eleitoral, que acabou entregando a banda presidencial ao experimento allendista, interrompido pela trágica madrugada do dia 11 de setembro de 1973 que marca o advento de outro projeto político, social e econômico para o Chile (VALVERDE, 2002: 5, tradução nossa³⁹).

O primeiro deles é o direitista independente Jorge Alessandri (1958-1964), que se elege com o apoio dos Partidos Liberal e Conservador, calcado em ideais tradicionais e guiado por um pragmatismo político e econômico. Conforme aponta Valverde (2002: 223-7), no que se refere à política exterior, este governo manteve uma proeminente correspondência e alinhamento com os Estados Unidos, mas logrou sair da unilateralidade estrita com este país, investindo em uma exitosa relação tanto com a Europa como com outros países africanos e asiáticos – chegando a aproximar-se dos debates terceiro-mundistas. Segundo o autor, nesse contexto “a política chilena exterior amadurecia em um ambiente de relativo degelo mundial e evoluía com mais segurança própria, sistematizando-se e tornando-se mais compreensiva” (IDEM, 2002: 227, tradução nossa⁴⁰), o que fez com que o país ganhasse o respeito internacional, adquirindo independência sem perder o apoio estadunidense.

Internamente, no quesito econômico, Alessandri adotou medidas explicitamente liberais – guiou o desenvolvimento econômico pautado no livre comércio e na promoção da iniciativa privada como reguladora da economia nacional. Suas estratégias visavam o controle inflacionário, mas incidiam diretamente sobre questões trabalhistas como o congelamento de salários (REHEN, 1998: 90) – esta e outras negligências de sua gestão agravaram o descontentamento dos setores populares, o que se refletiu em diversas

³⁹ “una etapa de especial dramatismo político para Chile debido a la radicalización ideológica que enfrentó el país [...] que hizo pendular a la nación sudamericana, en un lapso histórico muy breve de tiempo, desde un gobierno conservador de derecha con un presidente, Alessandri, que no militaba en colectividad alguna; a otro de signo democratacristiano, de gran arrastre electoral, que término por entregar la banda presidencial al experimento allendista interrumpido la trágica madrugada del 11 de septiembre de 1973 que marca el advenimiento de otro proyecto político, social y económico para Chile” (VALVERDE, 2002:5).

⁴⁰ “la política exterior chilena maduraba en un ambiente de relativo deshielo mundial y evolucionaba más segura de sí misma, sistematizándose y haciéndose más comprensiva” (VALVERDE, 2002: 227).

mobilizações e greves. Além disso, tais medidas não lograram evitar a estagnação econômica e o descontrole inflacionário ocorridos em 1961.

Um dos pontos marcantes do governo de Alessandri será nada menos que a participação do Chile no programa da Aliança para o Progresso, pelo qual

deram-se os primeiros passos tendentes à reforma agrária, sob a pressão dos Estados Unidos, indubitavelmente, que em sua ansiedade por evitar outra Cuba na América Latina, empurrava os seus governos a adotar medidas reformistas. A Lei 15.020 foi uma modesta medida e poucas terras foram expropriadas. Mas estabeleceu a criação de duas instituições que teriam que cumprir um papel essencial na transformação da área rural: a *Corporación de la Reforma Agrária* (CORA) e o *Instituto de Desarrollo Agropecuario* (INDAP) (ANGELL, 1993: 41, tradução nossa⁴¹- grifo nosso).

Principal reflexo do programa estadunidense, a implementação da lei 15.020 de 1962, respondia a uma “amistosa exigência” com os Estados Unidos, já que conforme aponta Jara (2001:46), “Washington pretendia encabeçar o inevitável, uma reforma que se não tivesse sido proposta por ele teria chegado ao Chile da mesma forma, porém, conduzida por ‘outras mãos’” (IDEM, 2001: 46, tradução nossa⁴²). Entretanto, mostrou-se uma medida limitada – pelo que ficou popularmente conhecida como a “*Reforma del Macetero*”, isto é, a reforma do cachepô – porque se fez com base a uma política de expropriação mínima de espaços já abandonados, improdutivos ou não explorados diretamente por seus donos, buscando não atingir os interesses dos latifundiários⁴³.

Dessa forma, também com relação às outras esferas contempladas no programa, essa gestão não trabalhou em função de suprimir o quadro de desigualdade – que se supunha ser o objetivo do financiamento da Aliança. O que chegou mais próximo de responder a alguma das necessidades básicas da população nesse governo, antes mesmo do país aderir à Aliança, seria a criação do Plano Habitacional – por meio do Decreto com Força Lei Nº 2, de 1959 – que segundo Mario Garcés (2002: 171) teve bastante êxito em

⁴¹ “*se dieron los primeros pasos tendientes a la reforma agraria, indudablemente bajo presión de Estados Unidos, que, en su ansiedad por evitar otra Cuba en América Latina, empujaba a sus gobiernos a adoptar medidas reformistas. La Ley 15.020 fue una medida modesta y se expropió muy poca tierra. Pero estableció la creación de dos instituciones que habrían de cumplir un papel esencial en la transformación del campo: la Corporación de la Reforma Agraria (CORA) y el Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP)*” (ANGELL, 1993: 41).

⁴² “*Washington pretendía encabezar lo inevitable, una reforma que si no hubiera propuesto él, hubiera llegado a Chile de igualmente, pero manejada por ‘otras manos’*” (JARA, 2001: 46).

⁴³ Um exemplo nítido desse esforço de apaziguamento é a criação de um Tribunal Especial de expropriações agrícolas, com o intuito de atender às reclamações feitas contratuais medidas por parte dos latifundiários, de modo a não interferir nos interesses dos mesmos. Por outra parte, muitos terra tenentes doaram pequenas parcelas de suas terras como medida preventiva.

cumprir quantitativamente com a meta proposta. Entretanto, conforme este mesmo autor, a medida foi amplamente criticada no que tange à questão da localização e da qualidade dessas moradias – já que a solução habitacional foi projetada e instituída de cima para baixo, e não dando espaço ao diálogo e participação cidadã, e ainda voltada à lógica capitalista que dava espaço ao empresariado (IDEM, 2002: 174-5).

No governo de Alessandri, “o discurso internacional chileno diversificou-se, enfatizando na proteção de Direitos Humanos, um tema relativamente novo no ambiente internacional da época” (VALVERDE, 2002: 226, tradução nossa⁴⁴). Ainda assim, internamente na questão prática da vida cotidiana da população menos privilegiada isso não parece ter surtido efeitos reais de melhoria. De maneira geral, essa gestão é marcada por medidas tímidas e conservadoras – o que se acentua ainda mais quando contrastado pelas duas gestões seguintes, com Frei e Allende.

Jorge Alessandri, o candidato de direita – e da Embaixada do Estados Unidos –, havia governado o Chile entre 1958 e 1964, mostrando que as suas promessas de campanha – solucionar os problemas do país com um capitalismo modernizado – eram vazias na prática. Alessandri fracassou ao atrair os investimentos que esperava, e o final de seu mandato esteve marcado por uma renovada estagflação, desemprego e conflitos laborais. A falta de solução dos problemas sociais por parte do governo de Alessandri tais como a migração rural massiva e o enorme déficit habitacional ficou simbolizado com um massacre na imensa favela José María Caro, na periferia de Santiago, no ano de 1962 (WINN, 2013: 41, tradução nossa⁴⁵).

Desde a eleição de 1958 em que se elege Alessandri, o país é marcado por um período conhecido como “os três terços” (NEGRI, 2012: 58), no qual há uma acirrada disputa entre projetos políticos que balanceavam o eleitorado: o da direita, o da Democracia Cristã e o da esquerda – sendo a primeira e a terceira expressas por meio de coligações entre vários partidos dos respectivos espectros políticos. A recém-formada Democracia Cristã se apresenta então como uma fuga dessa dicotomia política entre

⁴⁴ “*el discurso internacional chileno se diversificó, haciendo énfasis en la protección de los Derechos Humanos, un tema relativamente nuevo en el ambiente internacional de la época*” (VALVERDE, 2002: 226).

⁴⁵ “*Jorge Alessandri, el candidato de derecha – y de la embajada de Estados Unidos –, había gobernado Chile entre 1958 y 1964, mostrando que sus promesas de campaña – solucionar los problemas del país con un capitalismo modernizado – eran vacías en la práctica. Alessandri fracasó en atraer las inversiones que esperaba, y el fin de su mandato estuvo marcado por una renovada estanflación, desempleo y conflictos laborales. La falta de solución por parte del Gobierno de Alessandri a los problemas sociales, tales como la masiva migración rural y el enorme déficit habitacional, se vio simbolizado con una masacre en la inmensa población José María Caro en la periferia de Santiago en 1962*” (WINN, 2013: 41).

esquerda e direita e, nesse sentido, se mostra inovadora, apesar de lançar mão de uma retórica bastante recorrente no âmbito da política representativa de diversos países.

Em plena Guerra Fria, esse discurso de terceira via de representação política se expressou como outra alternativa entre ditaduras militares e a Revolução Cubana, posicionamento que produz um efeito positivo e proporciona ampla adesão popular à figura de Eduardo Frei Montalva, que irá se eleger em 1964, pelo Partido Demócrata Cristão (LILLO; APIOLAZA, 2015: 113). A partir da bandeira de “revolução em liberdade”, o político de centro progressista que presidiu o Chile até 1970, fazia referência a um momento de transformação em pauta na segunda metade da década de 1960 – com as reivindicações da população chilena em sintonia com a efervescência social marcante desse período histórico – ao mesmo tempo que se distinguia, pelo termo “liberdade”, daquela série de medidas radicais adotadas pelo governo cubano, deixando implícito o teor autoritário dessa gestão (JARA, 2001: 46).

Dessa forma, o líder democrata cristão gestou de fato uma espécie de meio termo que, pese ao que sustentava discursivamente, buscou atender tanto às exigências dos poderes dominantes da elite quanto às reivindicações populares por melhoria de condições de vida. No que se refere à questão social, o governo Frei tomou as seguintes medidas: no âmbito habitacional, criou o *Ministerio de Vivienda y Urbanismo* (MINVU); na área da saúde, implementou um programa de atendimento familiar e materno-infantil, além da Lei Nº 16.744 que instituiu o Seguro de Acidentes de Trabalho e Doenças Profissionais; na área educacional, estimulou o acesso a instituições educacionais como meio de redução do analfabetismo.

Muitas dessas medidas foram levadas a cabo, porém não seguiram as metas quantitativas e qualitativas propostas no programa de governo, conforme aponta Peter Winn (2013: 41-2). Por sua vez, o programa de Promoção Popular implementado pela Lei Nº 16.880, de agosto de 1968, obteve resultados ao proporcionar a articulação da sociedade civil por meio da criação de cooperativas e organizações. Mesmo que o discurso de “justiça social” não possibilitasse que esses grupos chegassem a ter suas expectativas respondidas por meio do aparato governamental, essa medida serviu para a mobilização e organização social, especialmente com relação à sindicalização de setores trabalhadores e populares.

No quesito econômico, Frei trabalhou pela “chilenização” do cobre aprovada pelo Congresso em janeiro de 1966, que consistia no aumento da participação estatal na

exploração desse minério para sua gradual nacionalização, uma das principais fontes econômicas do país. Além disso, promoveu a nacionalização de importantes empresas de prestação de serviços básicos, adquirindo a metade da Companhia de Telefones (CTC) e a totalidade da Companhia de Eletricidade. Se bem essa série de medidas sociais e econômicas afrontava de alguma forma os interesses da classe capitalista dominante, o cuidado para que o poder não saísse das mãos desta última nas mais diversas políticas não deixou a desejar – o programa de construção habitacional, por exemplo, ficou a cargo de empresas para sua efetivação. Também é o caso da integração regional – possivelmente o eixo de maior destaque dessa gestão – que se efetiva com este presidente a partir do pacto com empresas industriais (SILVA, 2016).

Em 1960, seu predecessor investiu na integração regional, tendo integrado o país à Associação Latinoamericana de Livre Comércio (ALALC) e aderido ao Tratado de Montevideo, mas ainda assim demonstrou ter pouco tato no quesito internacional (IDEM, 2016: 223). Por sua vez, Frei dá continuidade e vigor a esse investimento, “sua visão global e seu interesse em que o Chile, como parte do sistema ocidental, tivesse uma inserção real no mesmo, explicam em parte o seu interesse na integração latino-americana” (VALVERDE, 2002: 7, tradução nossa⁴⁶). Dessa forma, assumiu uma posição de liderança no processo integracionista e solicitou propostas e ideias de quatro importantes intelectuais estudiosos da temática – Raúl Prebisch, José Antonio Mayobre, Felipe Herrera e Carlos Sanz de Santamaría – em carta de janeiro de 1965.

A resposta destes sábios era de aprofundar a tendência integracionista com vigor. Sob este espírito, a Declaração dos Presidentes da América, assinada em 14 de abril de 1967 em Punta del Este durante a cúpula dos Chefes de Estado da OEA, tinha o compromisso de criar, a partir de 1970 e dentro de um prazo de 15 anos, o Mercado Comum Latino-americano (MCLA), através do aperfeiçoamento e da convergência da ALALC e o MCCA. A democracia configurava como a garantia da liberdade e bem-estar do povo, em uma Declaração com certo tom de desafio aos Estados Unidos (LILLO; APIOLAZA, 2015: 113, tradução nossa⁴⁷).

⁴⁶ “su visión globalizante y su interés de que Chile, como parte del sistema occidental, debía tener una real inserción en el mismo, explican en parte su vivo interés en la integración latinoamericana” (VALVERDE, 2002: 7).

⁴⁷ “La respuesta de estos sabios era la de profundizar con vigor la tendencia integracionista. Bajo ese espíritu la Declaración de los Presidentes de América, firmada el 14 de abril de 1967 en Punta del Este durante la cumbre de Jefes de Estado de la OEA, se comprometía crear, a partir de 1970 y en un plazo de quince años, el Mercado Común Latinoamericano (MCL), a través del perfeccionamiento y la convergencia de la ALALC y el MCCA. La democracia figuraba como la garantía de la libertad y el bienestar de los pueblos, en una Declaración con cierto tono de desafío a los Estados Unidos” (LILLO; APIOLAZA, 2015: 113).

A Declaração correspondia às novas propostas de integração regional na América Latina na segunda metade da década de 1960, após o fracasso reformista que tinha como motor os Estados Unidos. Mais do que uma afronta, o objetivo do então presidente chileno com esse posicionamento tinha como base apoiar-se em uma conjuntura favorável⁴⁸ para pressionar o governo estadunidense a dar continuidade ao apoio financeiro para o desenvolvimento periférico do país. Além disso, demonstrava seu interesse em manter relações multilaterais tanto com os países vizinhos, como com a Europa⁴⁹ e os Estados Unidos. Pelo êxito em lidar com os diversos atores da política externa de forma bastante favorável, Frei se tornou “o representante mais interessado e conhecedor sobre política internacional dentro dos que até então tinham passado por La Moneda, e com maiores e melhores vínculos internacionais” (SILVA, 2016: 223, tradução nossa⁵⁰).

Assim Frei dava continuidade ao alinhamento do governo anterior com os Estados Unidos, fazendo com que as políticas de Alessandri, que até então estavam estagnadas a nível discursivo, fossem colocadas em prática. Nesse sentido, logrou resgatar o programa da Aliança para o Progresso, especialmente pela reorientação da Reforma Agrária com a lei Nº 16.640 de 1967. Sob o lema “*la tierra para el que la trabaja*”, a medida iria não somente possibilitar o acesso à propriedade aos camponeses por meio da modernização e redistribuição, como também incorporá-los à vida política, social e cultural, por meio da sindicalização (NEGRI, 2012: 59-60).

Entretanto o que seria, de acordo Peter Winn, a “mais ousada iniciativa política” de Frei, a reforma agrária “tinha ofendido mais chilenos do que os que havia satisfeito” (WINN, 2013: 41, tradução nossa⁵¹). Por um lado, segundo dito autor, a medida mobilizou a população, que de fato viu a expropriação e redistribuição de grandes latifúndios, ao mesmo tempo que incentivou a organização e participação dos trabalhadores do campo; mas a medida mostrou-se lenta e limitada, por estar restrita ao compromisso de Frei com os próprios latifundiários e setores conservadores representados na ala de direita do seu partido (WINN, 2013: 35-6). Por outro, Camilo Negri complementa que, não obstante os latifúndios não tenham sido suprimidos – e

⁴⁸ O crescimento da adesão à representatividade da esquerda no país já começava a apresentar posturas mais radicais que essa.

⁴⁹ O esforço pela integração regional feito desde o começo do governo Frei, se deu em conformidade com as premissas que vinham sendo amplamente defendidas pelo seu partido e, por extensão, pela Democracia Cristã internacional, em especial a italiana.

⁵⁰ “*en el mandatario más interesado y versado sobre política internacional que hasta ese entonces haya pasado por La Moneda, y con mayores y mejores vínculos internacionales*” (SILVA, 2016: 223).

⁵¹ “*había ofendido a más chilenos que a los que había satisfecho*” (WINN, 2013: 41).

vários até mesmo aumentaram sua produtividade – a extrema-direita se posicionou contrária à forma como a reforma estava sendo feita, já que permitia “a mobilização social necessária para o crescimento do comunismo [e] Frei acabou recuando” (NEGRI, 2012: 60). Dessa maneira, a implementação da medida foi parcial e gerou insatisfações de diversas partes, pelo que Peter Winn conclui que “os senhores de terras temiam perder as suas propriedades e os camponeses estavam furiosos por não ter alcançado a terra que lhes haviam prometido” (WINN, 2013: 41, tradução nossa⁵²).

Apesar disso, com Frei se atinge um dos principais objetivos que o programa estadunidense representa com a criação da *Oficina de Planificación Nacional* (ODEPLAN), em julho de 1967, destinada a analisar a necessidades do país e propor planos de desenvolvimento que orientassem as políticas públicas governamentais – seguindo o molde proposto pela Aliança para o Progresso, enquanto condição para dito financiamento. Esse método de planejamento é considerado por Esteban Thomas (2010) como um componente neocolonial de dominação, já que apresentava o desenvolvimento como promessa de civilização para a modernização que os “desenvolvidos” Estados Unidos ofereceriam à estruturalmente “atrasada” América Latina. Além disso, sua efetivação tinha como finalidade impulsionar uma duvidosa noção de progresso que, por meio de característica descentralização, se construía sob o controle de organismos internacionais e das elites nacionais.

A noção que estruturava a Aliança para o Progresso pode ser, então, a melhor síntese do projeto político de Frei e, por extensão, da Democracia Cristã no Chile – embora não a encerra em si. Frei ficou marcado como uma importante figura política especialmente por defender o respeito às estruturas democráticas e, com base nisso, seu programa se guiou visando a ampliação de seu alcance por meio da instituição de reformas populares de participação e amparo social. Conforme destaca Winn (2013: 40), essas medidas foram inegavelmente significativas, mas apesar disso foram lentas e limitadas e não alcançaram as expectativas que este governo suscitou com sua bandeira de “revolução”. Nesse sentido, a lógica de democratização de Frei e seu partido sustentava-se por uma “política contingencial de ruptura sem a perda da continuidade, isto é, apresentava a veste do avançado mas realizava o obsoleto” (SANCHES, 2016: 66);

⁵² “los terratenientes temían perder sus propiedades y los campesinos estaban furiosos por no haber alcanzado la tierra que se les había prometido” (WINN, 2013: 41).

com isso, amenizava os temores da ascensão de uma esquerda radicalizada, com epicentro em Cuba.

Uma conjuntura bastante distinta se apresenta a partir da eleição presidencial de 1970, na qual sai eleito Salvador Allende Gossens, do Partido Socialista, com o apoio da coalisão de esquerda da Unidade Popular⁵³. O programa deste governo, assim como o da Democracia Cristã, teve como fundamento principal o respeito às estruturas democráticas e o foco na agenda social, embora nesta gestão a ótica político-ideológica completamente distinta da anterior ocasionou uma drástica reestruturação econômica – pela estatização e redistribuição de riquezas – e uma verdadeira imersão na questão popular. Sob o lema de “via pacífica ao socialismo”, o novo governo propunha encabeçar uma profunda transformação no país, fundamentada em parâmetros políticos e econômicos marxistas e calcada nos princípios democráticos. Assim, ao contrário da revolução armada cubana empreendida por Fidel Castro, “seu ‘processo revolucionário’ era pacífico, um autoconsciente ‘caminho democrático ao socialismo’ com liberdade de expressão e imprensa, e com eleições competitivas e pluralistas” (WINN, 2013: 9, tradução nossa⁵⁴).

A base abstrata da sua ideologia se refletiu em uma prática política que logrou reestruturar importantes pilares que sustentavam o Estado chileno e, de fato, remodelou a até então vertical estrutura societária. Nesse sentido, mais do que o triunfo da esquerda nacional e latino-americana, a Unidade Popular representou um novo momento de esperança para os setores populares e trabalhadores, do campo e da cidade, que ansiavam por uma real transformação social⁵⁵.

O Governo da Unidade Popular era a ponta de lança para uma maior redistribuição de ingresso nacional, e agregou programas que significavam transferência de recursos aos pobres e incremento aos níveis de vida, desde os mais altos índices de construção de habitações com fundos públicos da história e a duplicação das consultas médicas pelo sistema público de saúde, até garantir o emprego para todos os trabalhadores adultos e meio litro de leite para todas as crianças

⁵³ Formada no ano anterior, a Unidade Popular estava composta pela aliança entre três influentes partidos – Comunista (PC), Socialista (PS) e Radical (PR) – e três organizações – o Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU), o Partido Social Democrata (PSD) e o Partido de Ação Popular Independente (API).

⁵⁴ “su «proceso revolucionario» era pacífico, un autoconsciente «camino democrático al socialismo» con libertad de expresión y prensa, y con elecciones competitivas y pluralistas” (WINN, 2013: 9).

⁵⁵ Esses setores sociais muitas vezes não eram nem mesmo partidários da vertente política da Unidade – como, por exemplo, a população rural dantes conservadora –, mas por diversos motivos conjunturais deram seu apoio e voto a esse governo.

chilenas. Em 1972, o Chile havia chegado a ser umas das sociedades mais igualitárias da região (WINN, 2013: 10, tradução nossa⁵⁶).

Tal qual o acelerado ritmo de transformações, a esfera cultural esteve permeada pelo incentivo e florescimento da produção e intervenção artística. Muitos dos grupos e indivíduos que compunham a esfera cultural se identificavam com os princípios de esquerda e, em alguns casos, estavam até mesmo associados a sindicatos e partidos de esquerda – tendo sido mobilizados maiormente pela ligação com o Partido Comunista. Nesse sentido, colaboraram para reforçar o discurso e presença da Unidade Popular expressões como o movimento musical da Nova Canção Chilena e as brigadas muralistas Ramona Parra e Elmo Catalán – que, ainda durante a campanha, “pintavam os muros com os idílicos murais do ‘Nuevo Chile’ que significaria a vitória de Allende” (IDEM, 2013: 45, tradução nossa⁵⁷). Em seu primeiro ano de mandato, o governo conduzido pela Unidade Popular via seu utópico projeto em vias de se materializar.

Entretanto, a “via chilena” afetava o *status quo* imperante e não demorou a deparar-se com uma série de barreiras que refletiam o impacto dessa proposta revolucionária – tendo em vista a magnitude das reformas e a rapidez com que foram executadas – por uma forte oposição que “controlava o Congresso, os tribunais de justiça e a maioria dos meios de comunicação” (IDEM, 2013: 9, tradução nossa⁵⁸). Primeiramente, a oposição se deu pela natureza ideológica marxista do governo que, associada ao respeito à democracia política, apresentou “uma configuração inédita, que desmistificava o autoritarismo como uma característica intrínseca ao socialismo” (NEGRI, 2012: 57). Desse modo, a “via pacífica ao socialismo” tornara-se foco de atenção internacional e representou para a esquerda um modelo alternativo às outras experiências socialistas – e por isso mesmo mostrou-se ainda mais perigoso para aqueles setores que não compartilhavam do mesmo posicionamento. Mas para além da divergência com relação à posição ideológica – embora decorrente dela –, a resistência a

⁵⁶ “*el Gobierno de la Unidad Popular era la punta de lanza para una mayor redistribución del ingreso nacional y agregó programas que significaban transferencia de recursos a los pobres e incrementos en los niveles de vida, desde los más altos índices de construcción de viviendas con fondos públicos de la historia y la duplicación de las consultas médicas por el sistema público de salud hasta garantizar pleno empleo para todos los trabajadores adultos y medio litro de leche para todos los niños chilenos. En 1972, Chile había llegado a ser una de las sociedades más igualitarias de la región*” (WINN, 2013: 10).

⁵⁷ “*pintaban las murallas con los idílicos murales del «Nuevo Chile» que significaría la victoria de Allende*” (WINN, 2013: 45).

⁵⁸ “*controlaba el Congreso, los tribunales de justicia y la mayoría de los medios de comunicación*” (WINN, 2013: 9).

este governo também foi motivada por uma questão mais prática: o giro nos moldes econômicos.

Desde o seu primeiro ano, a implementação do projeto da UP, especialmente no que se refere às medidas econômicas, mostrou-se tão radical quanto as transformações feitas por Castro em 1959. Nesse período, foram nacionalizadas as empresas de mineração – setor que representava três quartos do valor das exportações do país – das quais ganham destaque especificamente as de cobre, por meio da Lei nº 17.450 de 16 de julho de 1971 (WINN, 2013: 54). A reforma agrária, embora mantida conforme a legislação criada no governo anterior, no primeiro ano e meio dessa gestão expropriou o dobro da quantidade de terra expropriada nos seis anos do governo de Frei (IDEM, 2013: 80). Ainda no primeiro ano, também a proposta de transformação da natureza das propriedades, ancorada no Decreto-Lei Nº 520 de agosto de 1932, possibilitou um maior controle do Estado sobre os setores chave da economia do país. Dessa maneira, “os bancos estrangeiros foram estatizados e o Estado passou a ser acionista majoritário de 16 dos 23 bancos nacionais” (NEGRI, 2012: 64) e importantes empresas produtoras e distribuidoras foram estatizadas (WINN, 2013: 9).

Negri (2012: 57) explica que a dificuldade de implementação da “via chilena” teve uma estreita relação com o impacto dessas três principais medidas econômicas, já que seriam “propostas de transformação ideologicamente orientadas e contrárias aos interesses das elites política e econômica” (IDEM, 2012: 58). A primeira delas teve pouca oposição no país e foi acatada pelo congresso sem dificuldades, embora ao desapropriar duas empresas estadunidenses – Kennecott e Anaconda, que controlavam um quinto do PIB chileno – motivou um descontento especial por parte do país imperialista.

Por sua vez, a Reforma Agrária teve um impacto relativo já que, por um lado, não tendo a aprovação de modificações que radicalizariam a reforma dava continuidade a esta de acordo com a lei criada por Frei; o que, por outro lado, gerou insatisfação nos movimentos rurais que passaram a fazer a ocupação popular (conhecida como “*toma de pobladores*”) de propriedades rurais e urbanas – não só dos grandes latifúndios como previa a lei, mas também dos médios e pequenos, aumentando ainda mais o conflito sobre a terra. A última medida teria sido a mais crítica, ela foi formalmente apresentada como *Plan Prats-Millas*⁵⁹ somente em 24 de janeiro de 1973, e foi duramente rejeitada pelo

⁵⁹ A medida visava a delimitação e legislação de três tipos de propriedades: social, mista e privada. A primeira delas é a mais impactante, já que tornava propriedade do Estado todas aquelas empresas que, por

congresso. Não obstante, ainda nos dois primeiros anos se amparou em uma legislação do período denominado República Socialista, pela qual as expropriações possibilitaram que, em muitos casos, a administração das indústrias passassem às mãos dos próprios trabalhadores (o que ficou conhecido como “*cordones industriales*”) – este seria o principal ponto de inflexão que conduziria o então exitoso processo revolucionário ao seu rápido abatimento (IDEM, 2012: 61-7).

Ainda que Allende contasse com o amplo apoio popular, dos setores médios, de intelectuais e de artistas, não pôde frear a dura oposição que foi se tornando cada vez mais agressiva, o que ocasionou uma concomitante diminuição de sua popularidade. Uma dessas barreiras se dá no âmbito político das instituições governamentais. Assim como nas duas eleições anteriores, a disputa presidencial de 1970 se deu no embate entre a tríade representativa direita-centro-esquerda. Todavia, após a eleição de Allende e durante os três anos seguintes “a polarização da base social se deu na medida em que o ‘centro’, PDC, arrastou sua base social para um dos pólos”⁶⁰ (SANCHES, 2016: 63), o que gerou uma oposição ainda mais fortalecida.

De acordo com Valverde, a política internacional chilena sob o governo Allende sofreu uma retração – comparada àquela feita por Frei – por sua incisiva política nacionalista, visto que para este “a integração era um instrumento que servia unicamente aos interesses das transnacionais, as que identificava como estreitamente relacionadas com os Estados Unidos” (VALVERDE, 2002: 8, tradução nossa⁶¹). Esse posicionamento nacionalista logo será prescindido quando o então presidente percebe a importância desses espaços para se fortalecer localmente e dar destaque ao país, então conformado com um projeto socialista (IDEM, 2002: 8).

Não obstante, o próprio projeto social, político e econômico de democratização que se implementava “condicionou a luta política no Chile na dualidade: imperialismo x anti-imperialismo” (SANCHES, 2016: 63) e, decorrente disso, as diversas estratégias de articulação de Allende se mostraram insuficientes contra a interferência externa. Ao

ser monopólicas e de caráter estratégico, condicionavam a economia do país. A segunda, sem muitas definições na proposta, combinava o capital estatal e o privado. A terceira, embora exclusivamente privada, deveria manter-se sob constante supervisão governamental, de acordo com a planificação geral da economia (NEGRI, 2012: 66).

⁶⁰ A ferrenha oposição ao governo da Unidade por parte da Democracia Cristã se explicita em 1972, quando compactua com a direita na criação da *Confederación de la Democracia* (CODE).

⁶¹ “*la integración era un instrumento que sólo servía a los intereses de las grandes transnacionales, las que identificaba como relacionadas estrechamente con los Estados Unidos*” (VALVERDE, 2002: 8).

contrário dos seus dois predecessores, Allende suspendeu a intervenção do capital estrangeiro na dinâmica do país, rompendo “com o eixo central da formação econômico-social chilena, o nexo colonial” (IDEM, 2016: 66). Dessa forma, os Estados Unidos voltavam sua atenção ao Chile e se somavam à elite nacional para confrontar o governo de esquerda.

A intervenção estadunidense foi peça fundamental para promover uma crise generalizada no país. Dentre as ações encabeçadas pelo país imperialista, estavam a negação de empréstimos e o embargo comercial. Além disso, subsidiou diversas conspirações – como a greve de caminhoneiros e o desabastecimento – e financiou meios de comunicação influentes e a atuação do grupo de ultradireita *Frente Nacionalista Patria y Libertad* (PAREDES, 2004: 127).

No final do ano de 1971, “o período de um avanço revolucionário fácil tinha terminado e a batalha por Chile recém começava” (WINN, 2013: 91, tradução nossa⁶²). A economia, que no primeiro ano do governo havia contado com um exponencial crescimento, sofreu uma abrupta asfixia em 1972. Nesse mesmo período, a desestabilização social causada pelo desabastecimento de itens básicos de consumo alimentício e a ênfase midiática no contexto conflitivo⁶³ criava um clima de exaltação e intolerância⁶⁴. Somado a isso, diversas medidas legais visavam acusar e deslegitimar o governo, tanto pelo suposto estímulo à subversão da ordem ao abster-se em reprimir as *tomas* ilegais de terras, como pela ilegalidade no apoio aos *cordones industriales* (NEGRI, 2012: 66).

No começo de outubro de 1972, uma paralização nacional de caminhoneiros – feita por iniciativa da *Asociación de Dueños de Camiones* (sendo esta financiada pela CIA) – imobilizou quase totalmente o transporte rodoviário no país. Poucos dias depois se somaram a estes também representantes do empresariado de diversos setores, seguidos de algumas categorias profissionais da classe média (como engenheiros e médicos), em

⁶² “*el período de un avance revolucionario fácil había terminado y la batalla por Chile recién comenzaba*” (WINN, 2013: 91).

⁶³ Os meios de comunicação tiveram um papel decisivo nesse processo, ao desferir ataques e desqualificar o governo. Embora os dois lados opositores contavam com meios de comunicação que correspondiam aos seus respectivos interesses políticos, a oposição ainda tinha o domínio da imprensa de maior circulação e influência.

⁶⁴ Por parte da sociedade civil, um exemplo de rechaço por parte da elite que via a progressiva diminuição de seu poder e privilégio social é o grande movimento de “*cacerolazos*”, nos quais mulheres da oposição, das classes mais altas, saem às ruas para protestar com o alto som de batidas em panelas vazias. Esse clima se expressou, em seu extremo, em atos de enfrentamento político nas ruas e na ascensão de discursos fascistas.

uma greve nacional que ficou conhecida como o “*Paro de Octubre*”. Este fenômeno – no qual eram os padrões os que paralisaram – alcançou grandes proporções e refletia a consolidação da crise promovida pela ofensiva contrarrevolucionária (WINN, 2013: 107).

Porém, além do esforço empreendido pela elite nacional dominante associada aos Estados Unidos, de acordo com Alfredo Rehen (1998: 90), a própria dinâmica interna da coalisão da Unidade também constituiu uma barreira que dificultou a viabilidade do ambicioso projeto socialista da Unidade Popular. Além de ter uma representatividade minoritária dos seus partidários no aparato governamental, e diante de toda a crise que se instalava no país, Allende teve que esforçar-se em liderar e tentar unificar uma coalizão que se mostrou em vários momentos dispersa pelo conflito de interesses e de estratégias. Segundo o autor, o poder exercido de forma coletiva pela coalisão governamental impediu um poder presidencial sólido e a tomada de decisões de maneira mais acertada, e “lamentavelmente o fortalecimento presidencial dependia do sucesso da estratégia de implementação do Programa da Unidade Popular” (IDEM, 1998: 117, tradução nossa⁶⁵)⁶⁶.

O aprofundamento da crise criou um campo propício para a retirada do poder do governo da Unidade Popular. Os planos que vinham sendo arquitetados durante anos⁶⁷, foram finalmente efetivados com o golpe de Estado que se impôs com o bombardeio da sede presidencial, o *Palácio de la Moneda*, no dia 11 de setembro de 1973. Com a instituição da Ditadura Militar comandada por Augusto Pinochet, o poder foi centralizado e se instituiu um modelo econômico neoliberal. Dessa forma, “a população foi politicamente desmobilizada [...] e reduziu-se o poder sindical, concentrando o poder de decisão em uma elite tecnocrática-militar e empresarial” (IDEM, 1998: 91, tradução nossa⁶⁸).

A liberalização conservadora, item fundante da teoria dos “garotos de Chicago”, mesclou-se com incrível rapidez ao apoliticismo do Exército. O tecnicismo econômico, que necessita, neste caso, do conservadorismo na política, juntou-se ao sentimento apolítico da

⁶⁵ “*lamentablemente del fortalecimiento presidencial dependía el éxito de la estrategia de implementación del Programa de la Unidad Popular*” (REHEN, 1998: 117)

⁶⁶ Isso ocasionou a inoperância de diversos organismos criados por esse governo para implementar seu programa como, por exemplo, a *Secretaría General de la Juventud*, a *Secretaría Nacional de la Mujer*, a *Secretaría Nacional del Poblador* e o *Consejo Nacional de Desarrollo*.

⁶⁷ Dentre as muitas articulações feitas anteriormente, estão: o assassinato do comandante das Forças Armadas, René Schneider; a frustrada tentativa de golpe do “*tanquetazo*” de 29 de junho desse mesmo ano; e o “*Plan Z*”, que possibilitou o êxito do golpe de Estado.

⁶⁸ “*se desmovilizó políticamente a la población [...] y se redujo el poder sindical, concentrándose el poder de decisión en una elite tecnocrática-militar y empresarial*” (REHEN, 1998: 91).

Doutrina de Segurança Nacional dos militares para dar ponto final a um sentido de democratização (de classe, revolucionário) estranho a ambos os interesses. O disparo foi preciso e a consequência incalculável. Impediram o surgimento do novíssimo, dizimando-o, e enterraram o velho (SANCHES, 2016: 67)⁶⁹.

Assim, deve-se ressaltar a importância que a atuação militar teve no processo de boicote ao governo allendista e em sua violenta interrupção. O posicionamento dos militares se explica pela formação que seus oficiais vinham recebendo desde a década de 1950, com a Doutrina de Segurança Nacional (IDEM, 2016: 141-2). O plano de contrainssurgência que vinha sendo preparado – segundo os moldes e objetivos da DSN – caso fosse necessário o reestabelecimento da ordem, rapidamente se tornou a ferramenta fundamental para a instituição do golpe de Estado.

Se a “via chilena” de Allende, por seu caráter pacífico e democrático, representou inicialmente a versão mais bem-acabada de um caminho viável a um Estado socialista, esse ponto de vista passou a ser refutado após a violenta instituição da Ditadura Militar que perdurou durante dezesseis anos no Chile. Ainda assim, durante seu breve governo, a Unidade Popular semeou a esperança de que neste mundo é possível caber diversas visões e diversos mundos. O projeto utópico de transformação social e sua principal liderança foram suplantados, mas a semente que foi plantada segue crescendo. Em seu último discurso, Allende diz que “*A história é nossa, e é feita pelo povo*” (VARAS, In: CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 8, tradução nossa⁷⁰).

⁶⁹ Em 1956, se firmou um acordo educacional denominado “Projeto Chile”, entre a Pontifícia Universidade Católica de Santiago e a Universidade de Chicago, no qual se uniram acadêmicos e empresários para gestar a retomada do liberalismo clássico sob nova denominação: neoliberalismo. Esses acadêmicos, conhecidos como os “Chicago Boys”, trabalharam na difusão de uma concepção conservadora e reacionária e tiveram um papel ímpar no êxito do golpe e na instituição do novo modelo econômico durante a ditadura militar chilena (SANCHES, 2016: 60-1).

⁷⁰ “*La historia es nuestra y la hacen los pueblos*” (VARAS, In CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 8).

CAPÍTULO 2 – DISCURSOS CANTADOS: A NOVA CANÇÃO CHILENA E OS SENTIDOS DA MÚSICA ENGAJADA

Em meio a intensos conflitos e guerras pela luta de poder, as décadas de sessenta e setenta estiveram marcadas pela eclosão de uma multiplicidade de manifestações sociais em várias partes do mundo, que tinham como fio condutor a crítica aos paradigmas que estruturavam os esquemas sociais e políticos vigentes. A emergência dessas novas formas de compreensão, baseadas em concepções de igualdade social e ideais libertários, se refletiu na criação de diversas formas de contracultura e resistência social, mobilizadas principalmente pelo protagonismo juvenil (SIMÕES, 2010: 138-9). Esse signo emblemático que faz do período tratado “um marco histórico na forma como os povos começaram a pensar sobre si mesmos” (VELASCO, 2007: 140, tradução nossa⁷¹) será a linha que norteia o conteúdo do presente capítulo e permeia, com suas devidas ressalvas, os significados da expressão artística que é objeto deste estudo: a história *dos povos e feita* por estes – de acordo com as palavras finais proferidas por Allende.

Em âmbito global, enquanto a Guerra Fria criava um campo de tensionamento entre posições político-ideológicas, a Guerra do Vietnã chocava e causava um clima de indignação generalizada e a Revolução Cubana concitava ânsias revolucionárias, de impacto preponderante na América Latina. Concomitantemente, o ímpeto de radicalização de práticas e discursos sociais nas duas décadas citadas esteve expresso em movimentos contestatórios, como é o caso da luta pelo fim da segregação racial e pelos direitos civis da população afro-americana nos Estados Unidos e das mobilizações estudantis – das quais ganha destaque a de Maio de 1968, que teve início na França (IDEM, 2007: 141-4). De acordo com Sílvia Sônia Simões,

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 (IDEM, 2010: 138).

⁷¹ “*un hito en la forma cómo los pueblos comenzaron a pensarse a sí mismos*” (VELASCO, 2007: 140).

Conquanto esse “clima de época” (em especial o referente à década de 1960) tem sido por vezes demasiadamente enaltecido e representado como um fenômeno isolado e atípico, ele não somente foi um desencadeamento das diversas circunstâncias que se impunham nesse mesmo período, mas também fruto de um processo que vinha sendo produzido no transcurso das décadas anteriores. Mantidas as devidas ressalvas, não deixa de ser significativo o processo de protagonização coletiva do corpo social que, apontando para diversos caminhos e revelando múltiplos sentidos, se fez sentir em diversos locais da esfera terrestre nesse momento histórico.

Ao tratar sobre o caso latino-americano, Wozniak-Giménez define como “utopia de transformação” a forma de conscientização idealizada – apontada pela autora como “mobilizadora de práticas políticas e estéticas” (2014: 69) – que teria conduzido artistas e intelectuais a uma intensa criação artística de nítido teor politizado e contestador do *status quo* e que, embora refletia as especificidades das conjunturas socioculturais nacionais, se deu pelo diálogo e experiência regional.

Certas similaridades entre ideias e práticas, que evidenciam possibilidade de interconexões, circularidade de ideias e referentes comuns, permitem pensar em uma cultura política mais ampla, implicando em crenças, expectativas e práticas que compartilhavam a mesma utopia, através da qual se vislumbravam possibilidades de transformações estruturais superando os problemas sócio-econômicos observados em cada país (IDEM, 2014: 69).

Na esfera musical, a principal expressão dessa cultura política de “arte revolucionária” latino-americana do período será a Nova Canção Latino-americana, movimento regional que congregou manifestações de diversos países em torno do que – a despeito da vontade de muitos dos seus principais expoentes – ficou comumente conhecido como “canção protesto”. Por meio do que María Mercedes Liska define como a “*problemática de lo popular*”, esses músicos se ancoravam no arcabouço folclórico de cada um de seus países para expor a situação de desigualdade e exclusão social vivenciada pela população tanto de suas respectivas nações como da região – fazendo marcada referência aos atores sociais sistematicamente preteridos (IDEM, 2014: 2).

O nascimento do movimento se inscreve em um cenário no qual a população latino-americana experimenta uma onda repressiva de violência e censura, acometida pela progressiva ascensão de governos autoritários. Nesse contexto, e sob influência dos ideários das esquerdas revolucionárias, esse movimento se expressa como resistência, “reação e expressão contra a ditadura, a favor dos direitos dos cidadãos, contra o

imperialismo, sobre a base da sabedoria de um povo que é inspiração e, ao mesmo tempo, baluarte da identidade que urge ser resgatada” (VELASCO, 2007: 144-5, tradução nossa⁷²).

Esta produção musical gerou um espaço de identificação regional devido ao fato que suas narrativas refletiam situações de opressão que podiam falar de muitas das realidades latino-americanas, criando um repertório que circulava pelas vozes de diferentes intérpretes. Nesse sentido, os artistas se vincularam fortemente com a prática política (LISKA, 2014: 2, tradução nossa⁷³).

2.1 Nova Canção Chilena

A “síntese do planeta” de Gabriela Mistral⁷⁴ foi palco de uma das relevantes manifestações que compõem essa expressão regional da canção de protesto: a Nova Canção Chilena (NCCh). Este movimento congregou diversos artistas chilenos em torno de uma musicalidade na qual – tal qual o movimento mais amplo do qual faz parte – a música popular de raízes folclóricas é renovada e combinada à uma característica denúncia social (MOLINA, 2010: 12). Dentre os principais expoentes desse movimento, estão: Víctor Jara, Patricio Manns, Sergio Ortega, Rolando Alarcón, Luis Advis, Isabel e Ángel Parra, e os grupos Inti-Illimani, Quilapayún, Tienponuevo e Quelentaro.

O movimento se insere no período de uma década, entre os primeiros anos da década de sessenta⁷⁵ e 1973, e esteve dividido em duas fases. A primeira, se caracteriza pelo começo da sua formação, que teve notável impulso com a criação da *Peña de los Parra*, em 1965, e vai até 1969 quando, no *Primero Festival de la Nueva Canción Chilena*, o movimento passa a ser formalmente denominado tal qual o nome do festival.

⁷² “reacción y expresión en contra de la dictadura, a favor de los derechos de los ciudadanos, en contra del imperialismo, sobre la base de la sabiduría de un pueblo que es inspiración y, a su vez, baluarte de la identidad que urge ser rescatada” (VELASCO, 2007: 144-5).

⁷³ “Esta producción musical generó un espacio de identificación regional debido a que sus narrativas reflejaban situaciones de opresión que podían hablar de muchas de las realidades latinoamericanas, creando un repertorio que circulaba por las voces de diferentes intérpretes. En este sentido, los artistas se vincularon fuertemente con la práctica política” (LISKA, 2014: 2).

⁷⁴ A poetiza chilena, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura, teria definido assim seu país natal por sua complexa geografia, que “Comienza en el desierto, lo que es comenzar con una esterilidad que no ama al hombre. Se humaniza en los valles. Crea un hogar para seres vivientes en la amplia zona de agricultura fértil. Tiene, al final del continente bosques de belleza grandiosa, como para terminar con dignidad, y finalmente se derrumba en el mar como una ofrenda compartida de vida o muerte” (MISTRAL cit. por WINN, 2013: 15).

⁷⁵ Durante os primeiros anos o movimento foi se formando gradativamente e sem uma intenção coordenada, de forma que a bibliografia especializada não chega a um consenso sobre o ano em que se poderia considerar como o início do movimento. González, Ohlsen e Rolle (2009: 371) definem que essa “prática cultural” começou em 1963, enquanto Marisol García (2013: 102) marca como início dessa “revolução artística” o ano de 1965. Outros apontam que foi em 1964 ou até mesmo em 1966.

O ano seguinte marca uma nova fase na qual a NCCh, já mais delimitada e coesa, irá também assumir uma nova faceta voltada à questão política pela qual, frente à convulsionada conjuntura de polaridade, oferece apoio explícito à candidatura de Salvador Allende. Essa segunda etapa terminará bruscamente com o golpe de Estado de 1973.

Evidentemente, a Nova Canção Chilena não surgiu de forma independente e desconexa, a emergência desta se relaciona com diversos processos que vinham sendo gestados nas décadas anteriores. O folclore – marca fundante desse movimento – havia sido reconfigurado e massificado ao chegar às cidades como consequência do intensificado êxodo rural ocorrido no final dos anos vinte e durante a década seguinte (SILVA, 2008: 46). Uma dessas primeiras expressões daquilo que se entendia como folclore no meio urbano foi a *Música Típica*, fenômeno que – baseado especialmente no gênero folclórico da *tonada* – buscou consolidar o folclore tradicional como um símbolo cultural de “chilenidade” por meio de narrativas que, acompanhadas de temas românticos e de um exacerbado patriotismo, falavam sobre a vida no campo e sua paisagem com um marcado saudosismo (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 19-20).

Carla de Medeiros Silva (2008) acrescenta que, além da nítida intencionalidade uniformizadora de constituir este gênero musical como “a” expressão da identidade cultural nacional, haviam outros sentidos e intencionalidades para esse uso do folclore: “arma utilizada para desarmar ideologicamente os camponeses, ao mesmo tempo em que responde às demandas de migrantes rurais que não se reconhecem no ambiente urbano, reação da classe proprietária de terras ao processo acelerado de urbanização”⁷⁶ (IDEM, 2008: 49). Segundo a autora, a posição social dos próprios produtores desse fenômeno condensa em si tais explicações: o estrato latifundiário da elite dominante (IDEM, 2008: 50).

Durante a década de 1950, quando a *Música Típica* vivia seu auge, o folclore – ou novas representações deste – experimenta um período de expansão, avivamento e diversificação. Passam a figurar nesse cenário os grupos de “projeção folclórica” – de natureza preponderantemente acadêmica e de conservatório – assim denominados por apresentar à sociedade urbana chilena um material folclórico bastante mais amplo e

⁷⁶ Por meio de uma revisão bibliográfica, a autora está referenciando a visão de diversos autores sobre os propósitos de interferência social que respondem à existência desse fenômeno musical. São estes autores, Juan Pablo González, Patricio Manns e Osvaldo Rodríguez.

diversificado, fruto de intensos trabalhos de pesquisa de campo e compilação por diversas partes do país (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 311). Dentre os mais destacados grupos, estão o *Cuncumén* (instruídos pela importante pesquisadora e cantora Margot Loyola), o *Millaray* (dirigido por Gabriela Pizarro) e a *Agrupación Folklórica Chilena* (conduzida por Raquel Barros) (IDEM, 2009: 338).

Esses grupos de canto e dança divulgaram repertórios, gêneros, danças e costumes folclóricos, e entendiam que era necessário fazer o resgate do folclore com a cautela de mantê-lo em seu estado puro (SILVA, 2008: 62-4). De acordo com González, Ohlsen e Rolle (2009), Margot Loyola e o grupo *Cuncumén* terão um papel ímpar nesse campo, contribuindo para que a partir desses trabalhos de resgate, o folclore fosse conceitualmente consolidado e socialmente edificado, contando para tanto com o suporte conciliado da academia e da indústria, em um estreitamento que possibilitou “massificar, no Chile, um patrimônio musical e uma forma de abordá-lo” (IDEM, 2009: 311, tradução nossa⁷⁷). Silva (2008: 62) opõe essa ideia ao tratar pontualmente sobre o grupo *Cuncumén*, afirmando que a produção deste não esteve voltada para o mercado, já que se opunham à divulgação comercial das formas e dos conteúdos folclóricos recolhidos. De qualquer modo, os conjuntos de projeção folclórica forneceram um campo propício para que na década seguinte surgisse o impulso de renovação que, ao contrário destes, propunha o livre resgate das raízes folclóricas (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 338-9).

Uma das importantes contribuições para todo esse processo de valorização e, posteriormente, de renovação do folclore será Violeta Parra, figura de destaque na música popular chilena e precursora do tipo de canção de crítica social que será cristalizada com a Nova Canção Chilena, sendo uma figura imprescindível para o surgimento desta. Diferentemente dos grupos de “projeção folclórica”, mas parte desse mesmo processo de estudo aprofundado das expressões folclóricas do país⁷⁸, Violeta Parra não vinha do meio acadêmico e sua relação com a música popular e rural se deu de maneira direta pela própria criação no campo (FERNÁNDEZ, 2005: 7). A essa experiência se somou “um

⁷⁷ “*masificar en Chile un patrimonio musical y una forma de abordarlo*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 311).

⁷⁸ Embora não fizesse parte dos grupos acadêmicos da projeção folclórica, Violeta teve importante atuação nesse processo, durante a década de 1950: entre 1956 e 1957, grava para Odeon, na série *El Folklore de Chile*, os quatro primeiros volumes com compilações feitas por ela na zona central do Chile e o oitavo com composições próprias; ela também será apresentadora de programas da Rádio Chilena e da Radio Cooperativa (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 316-9).

amplo trabalho de pesquisa de campo por quase todo o país, que pode ser considerado como a mais importante formação musical que a maior compositora chilena escolheu dar a si mesma” (GARCÍA, 2013: 27, tradução nossa⁷⁹).

naquelas primeiras poesias populares que combinaram, com audácia, o mundo camponês, o esforço trabalhador e a exploração, existem traços que foram cruciais para o tipo de canção social que Violeta Parra desenvolveu mais consistentemente a partir dos anos sessenta. Em um folclore até então assentado na referência de costumes populares e no apelo ao objeto amoroso, cantar sobre o compatriota sobrecarregado por problemas e abusos constituiu uma das muitas contribuições pioneiras da *chillaneja* ao cancionero chileno (IDEM, 2013: 28, tradução nossa⁸⁰, grifo nosso⁸¹).

Em suas andanças pelo país, Violeta esteve imersa em um processo de compilação e resgate do folclore tradicional e suas múltiplas facetas, em um momento preciso, já que foi justamente “quando o mundo rural enfrentava a pressão definitiva da transição modernizadora” (GONZÁLEZ, OHLSEN. ROLLE, 2009: 380, tradução nossa⁸²). Com toda essa carga cultural, Violeta irá passar duas temporadas no exterior que irão reconfigurar drasticamente seu percurso musical. Na primeira viagem à Europa, entre 1955 e 1956, Violeta não somente apresenta a música popular chilena ao mundo, despertando interesse desta em um circuito bastante mais amplo, como também passa a desenvolver com mais intensidade um repertório próprio (IDEM, 2009: 381-2).

Durante a segunda temporada em Paris, entre os anos 1961 e 1964, o estímulo pelos ambientes criativos e o encontro com outros músicos e artistas latino-americanos faz com que Violeta mergulhe em seu universo criador e adote em suas composições novos instrumentos e ritmos (GONZÁLEZ, 2007: 45). A saudade do seu país natal faz deste o tema central das suas novas canções, cada vez mais voltadas à “*problemática de lo popular*” nas quais se incorporam críticas, veladas ou não, sobre a difícil situação dos

⁷⁹ “un largo trabajo de investigación en terreno por casi todo el país que puede considerarse como la más importante formación musical que la mayor compositora chilena eligió darse” (GARCÍA, 2013: 27).

⁸⁰ “en aquellas primeras poesías populares que combinaron con audacia mundo campesino, esfuerzo trabajador y explotación figuran rasgos que fueron cruciales para el tipo de canción social que Violeta Parra desarrolló más consistentemente a partir de los años sesenta. En un folclore hasta entonces asentado en la referencia costumbrista y la apelación al objeto amoroso, cantar sobre el compatriota agobiado por problemas y abusos constituyó uno de los muchos pioneros aportes de la *chillaneja* al cancionero chileno” (GARCÍA, 2013: 28).

⁸¹ O termo *chillaneja* refere-se à origem de Violeta, nascida em Chillán, cidade localizada na Região do Biobío (centro sul do Chile).

⁸² “cuando el mundo campesino enfrentaba la presión definitiva del cambio modernizador” (GONZÁLEZ, OHLSEN. ROLLE, 2009: 380).

setores marginalizados da sociedade chilena e a indiferença que a ronda⁸³ (ROLLE, 2005: 82). Já de retorno ao Chile, a criação musical desenvolvida durante todo o percurso da artista estará retratada na gravação de “*Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*” (RCA Víctor, 1966), seu último disco antes do suicídio, em fevereiro de 1967 (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 386-9).

Mas a marcante transformação ocorrida na canção de Violeta entre a década de 1950 e a seguinte acompanha também o cenário de constantes mudanças sociais e políticas, representando seu envolvimento no impulso de “utopia de transformação”. Patrício Manns descreve que no último regresso ao país natal, Violeta se deparou com uma canção chilena em plena e acentuada transformação, marcada por

um clima de debate político em permanente ascensão. A luta de classes se expressa a cada dia de modo agudo e dramático; a “revolução em liberdade” de Eduardo Frei semeia ventos; as matanças de trabalhadores comovem o país; os sindicatos se bifurcam e se enfrentam, os partidos da esquerda tradicional hesitam com a espada no peito; os êxitos da Revolução Cubana põem dinamite nas consciências, os estudantes estão outra vez atravessando oceanos (IDEM, 1984: 59, tradução nossa⁸⁴).

González, Ohlsen e Rolle (2009: 371), apresentam este contexto como o ímpeto para o surgimento da Nova Canção Chilena, posto que ela mesma seria uma expressão daquela juventude ansiosa pelas mudanças suscitadas com o governo Frei e defensora da valorização da cultura latino-americana em detrimento daquela homogeneizada imposta pelos Estados Unidos. Nesse sentido, a NCCh mostrou-se alheia à indústria cultural, que estaria submetida à lógica imperialista de padronização e standardização da cultura.

Precisamente por essa dimensão a NCCh se constituiu enquanto movimento, e diferenciou-se do *Neofolklore*, tendência que juntamente àquela figurou no cenário dos anos sessenta como expressão inovadora no uso do folclore que, contrapondo-se ao purismo e ao tradicionalismo das tendências anteriores, entendia este não como algo estático no passado, mas como prática cultural dinâmica (IDEM, 2009: 338). No entanto, o teor de inovação dessa corrente musical se guiou no sentido de produzir uma

⁸³ O disco *Canciones Reencontradas em París* (1971), publicado no Chile muitos anos após seu falecimento, retrata bem esse momento da produção musical de Violeta. As gravações foram feitas em Paris, em agosto de 1963, para a gravadora ARION, e representa um percorrido sobre diversas regiões do país e as facetas de suas realidades.

⁸⁴ “*un clima de debate político en ascenso permanente. La lucha de clases se expresa cada día de modo agudo y dramático; la «revolución en libertad» de Eduardo Frei siembra vientos; las matanzas de trabajadores conmueven el país; los sindicatos se bifurcan y se enfrentan, los partidos de la izquierda tradicional vacilan con la espada al pecho; los éxitos de la Revolución Cubana ponen dinamita en las conciencias, el estudiantado está otra vez saltando sobre los charcos*” (MANNNS, 1984: 59).

mercantilização do folclore, já que se propunha a fazer a apropriação e transformação deste para adequar-se aos critérios e às necessidades da indústria cultural⁸⁵.

No curto período de tempo em que viveu seu auge e esgotamento, o *Neofolklore* teve sua importância em difundir o folclore pela cultura de massa, atingindo o objetivo de provocar o interesse das juventudes cidadinas pela diversificada cultura popular folclórica de seu país. Ainda assim, tirando a incorporação de alguns novos ritmos, o *Neofolklore* não se diferenciava muito da *Música Típica*, retomando temáticas estáticas e “acríticas” – ou melhor, que reforçavam uma noção de nação isenta de tensões sociais. Ao contrário disso, a NCCh via na recuperação do folclore uma prática que não fosse esvaziada de sentido, ou seja, que tornasse possível adequar-se ao presente precisamente para ser associada a um necessário discurso contra hegemônico (SILVA, 2008: 58).

Frente às críticas tradicionalistas e, principalmente puristas, sobre o caráter renovador e contestatório do uso do folclore por parte da NCCh, Víctor Jara – então integrante do grupo Cuncumén – declarava:

Acredito que nenhum de nós tem o direito de colocar-se como juiz implacável, inclusive dogmático, frente ao folclore em geral. O folclore autêntico é vigente, vivo, atual; não é um assunto morto. Parece-me muito perigoso, caprichoso e um pouco egoísta considerar que o folclore é uma obra arqueológica do século passado, e que deve ser interpretado como tal, ou se não, não é válida. Isso é absurdo (JARA, cit. por SCHMIEDECKE, 2013: 59).

Nesse sentido, se bem “a relação com o folclore havia sido *evocadora* na música típica e *modernizadora* no neofolklore, com a Nova Canção esta relação será *reivindicadora*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 371-2, tradução nossa⁸⁶). Dessa maneira, a Nova Canção Chilena se configurou em um movimento cultural que “iria impor um compromisso radical ao canto chileno, em que nem todos os músicos dos anos sessenta se sentiriam cómodos, mas de onde surgiu o cancionero social mais firme e transcendente que até agora tenha formado nossa música” (GARCÍA, 2013: 66, tradução nossa⁸⁷).

⁸⁵ Deste modo, a NCCh definitivamente contrasta também com outra tendência contemporânea a estes: a *Nueva Ola* – que, fortemente influenciada pelo imperialismo cultural e fomentada pela indústria musical chilena, importava sem filtros ritmos estadunidenses como o *rock and roll* (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 22-3).

⁸⁶ “*la relación con el folklore había sido evocadora en la música típica y modernizadora en el neofolklore, con la Nueva Canción esta relación será reivindicadora*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 371-2).

⁸⁷ “*le iba a imponer al canto chileno un compromiso radical, con el que no todos los músicos de los años sesenta se sentirían cómodos, pero del que surgió el cancionero social más firme y transcendente que hasta ahora haya engendrado nuestra música*” (GARCÍA, 2013: 66).

Por seu teor de denúncia, somado ao impulso de reinvenção do folclore e o rechaço às tendências estrangeirizantes e às expressões de nítida intenção comercial, a NCCh esteve fora do circuito da indústria musical. Essa marginalidade intencionada levou esses artistas a desenvolver seus próprios sistemas de produção e divulgação, por meio da autogestão: “abrindo espaços de canto, criando selos discográficos, promovendo festivais e obtendo financiamento universitário e estatal” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 374, tradução nossa⁸⁸). Nesse sentido, conforme definem González, Ohlsen e Rolle (2009: 371), a NCCh é um movimento político-cultural e não um gênero musical, já que se configura como o

desenvolvimento e a propagação de uma forma inovadora de fazer canção [que, neste caso especificamente,] avança juntamente a tendências sociais e políticas também inovadoras ou progressistas. Estamos, então, frente a uma prática musical que se produz a partir do desenvolvimento de um projeto político e social do qual se implementa um sistema de propagação ou propaganda mais do que a difusão; e onde diminui a mediação comercial mas aumenta a mediação ideológica (IDEM, 2009: 371-2, tradução nossa⁸⁹).

Deste modo, a “*peña folclórica*” figura como importante referência para a concretização do movimento, apresentando espaços de interação e compartilhamento entre artistas folclóricos. A primeira *peña* chilena⁹⁰ foi criada em abril de 1965, em Santiago, por iniciativa de Isabel e Ángel Parra (filhos de Violeta Parra): a *Peña De Los Parra*, “um pequeno coração musical, intelectual, político e boêmio [...] uma pequena república com valores e mística própria” (GODOY, 1985: 11-2, tradução nossa⁹¹). Embora alguns autores descrevem a criação da *Peña de los Parra* como algo premeditado para albergar os artistas da Nova Canção Chilena, esta não parece ter sido feita especificamente com essa função – quiçá visava reunir artistas que trabalhavam com folclore, ou que já seguiam essas linhas de “protesto”, mas no seu início ainda não se pode falar na existência da NCCh como movimento coeso, fundamentado em

⁸⁸ “*abriendo espacios de canto, creando sellos discográficos, promoviendo festivales y obteniendo financiamiento universitario y estatal*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 374).

⁸⁹ “*desarrollo y la propagación de una forma innovadora de hacer canción [que, neste caso específicamente,] avanza de la mano de tendencias sociales y políticas también innovadoras o progresistas. Estamos, entonces, frente a una práctica musical que se desenvuelve a partir del desarrollo de un proyecto político y social desde el que se implementa un sistema de propagación o propaganda más que la difusión; y donde disminuye la mediación comercial pero aumenta la mediación ideológica*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 371-2).

⁹⁰ O movimento da NCCh em diversos sentidos se assemelhou à Nova Canção Argentina. Nos dois países, a *peña* folclórica figurou como o ponto de compartilhamento e difusão de cada um desses movimentos.

⁹¹ “*un pequeño corazón musical, intelectual, político y bohemio [...] una pequeña república con valores y mística propia*” (GODOY, 1985: 11-2).

delineamentos pontuais (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 28). Ainda assim, conforme Álvaro Godoy, esta foi “a primeira e mais importante casa de encontro da Nova Canção Chilena” (GODOY, 1985: 11, tradução nossa⁹²).

Logo da criação da *Peña de los Parra*, outras tantas *peñas* foram sendo feitas tanto em Santiago como em outras cidades do país⁹³ (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 29). Ainda que seguissem o modelo pioneiro dos Parra, cada uma das *peñas* apresentou sua peculiaridade enquanto estética, público ou sentido. Enquanto “os Parra lograram situar o canto como eixo central de sua *peña*, entregando somente um vaso de vinho e uma empanada em troca da entrada” (GONZÁLEZ, OHLSEN; ROLLE, 2009: 229, tradução nossa⁹⁴) – fazendo desta primeira *peña* um local onde se ia para escutar música, sentada e em silêncio – na *Peña da Escuela de Arquitectura* da Universidade de Valparaíso (fundada no mesmo ano) o canto era acompanhado com danças, e vice-e-versa (SIMÕES, 2010: 150).

Mediante manifestações diversas, as *peñas* se caracterizaram como um ambiente informal – geralmente em um local estabelecido, mas em alguns casos funcionando em locais distintos – no qual se reuniam artistas que compunham músicas de raiz folclórica. No transcurso de poucos anos, as *peñas* de maneira geral, e a *Peña de los Parra* particularmente, marcaram o primeiro meio de propagação da NCCh (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 228-231).

Se a *peña* foi “o lugar” que proporcionou o impulso inicial ao movimento e que possibilitou o compartilhamento das canções e articulação entre os artistas, a criação da gravadora *Discoteca del Cantar Popular* (Dicap), em 1967, representará um salto no processo de propagação da NCCh. Vinculado à juventude do Partido Comunista, o selo próprio da NCCh alcançou massificar o movimento, veiculando os LP’s a nível nacional e de maneira direta com o público-foco – em sindicatos, meios estudantis e diversas organizações de base (SIMÕES, 2010: 151).

⁹² “la primera y más importante casa de encuentro de la Nueva Canción Chilena” (GODOY, 1985: 11).

⁹³ Dentre as mais destacadas *peñas* que se seguiram a esta, estão: a *Chile Ríe y Canta* (de René Largo Fariás), a *Peña Chilena* (de Carmen Pavín Villar) e a *Carpa Gigante de La Reina* (de Violeta Parra), em Santiago; o *Tambo Atacameño* (do *Conjunto Folklórico de la Universidad del Norte*), em Antofagasta; a *Peña de Valparaíso* (gerida por Osvaldo Rodríguez e Gonzalo Payo Gondona), em Valparaíso; e a *Peña del Mar* (criada por Mariano de Rementería), em Viña del Mar.

⁹⁴ “los Parra lograron situar el canto como eje central de su *peña*, entregando sólo un vaso de vino y una empanada a cambio de la entrada” (GONZÁLEZ, OHLSEN; ROLLE, 2009: 229).

Mas além disso, a Dicap também contribuiu a incorporar ao movimento um caráter estético. No ateliê dos irmãos Vicente e Antonio Larrea se criavam os desenhos gráficos vanguardistas que iriam compor cada uma das capas dos LP's gravados, combinando “influências da Pop Art, a psicodelia, o realismo social e a fotografia de alto contraste, com traços locais derivados do muralismo político, o primitivismo xilográfico da Lira Popular, e a fotografia histórica chilena” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 375, tradução nossa⁹⁵).

Fiel ao seu impulso político e cultural, mais do que comercial, Dicap desenvolveu uma proposta gráfica alternativa à da indústria discográfica estabelecida [...] tratava-se de propagar conteúdos mais do que promover artistas, motivo pelo qual as capas desses LPs evitavam a idolatria da estrela, colocando seus retratos em segundo plano, em fotos de alto contraste – similar ao mural –, ou simplesmente substituindo-os por desenhos e logotipos com os nomes dos músicos (IDEM, 2009: 111, tradução nossa⁹⁶).

De fato, a Dicap – mas não somente ela – exprime bem o fato de que a NCCh foi um movimento que não esteve restrito propriamente à música. Ele se construiu em meio a diversas expressões artísticas, em especial visuais e cênicas. Esta última aparecerá expressa principalmente por meio da figura do *cantautor*, elemento de grande relevância no movimento – conforme será abordado mais a fundo no próximo item (IDEM, 2009: 377-8).

Ainda no quesito de variedade artística, mais um traço que define a manifestação musical da NCCh é o encontro de mútua influência entre músicos populares e de conservatório, pela qual esta gozou de um campo amplo de possibilidades. Conforme González, Ohlsen e Rolle (2009, 375), na década de 1950 a música douta havia passado por reformulações que permitiram um campo mais extenso de possibilidades musicais, nas quais se incluíram propostas experimentais e a incorporação de componentes não pertencentes até então ao âmbito “erudito”, como é o caso do uso de instrumentos “tradicionais” ou “populares”. Ao mesmo tempo, a reconfiguração da música popular folclórica decorrente do movimento de migração aos meios urbanos impulsionou um uso

⁹⁵ “*influencias del Pop Art, la psicodelia, el realismo social y la fotografía de alto contraste, con rasgos locales derivados del muralismo político, el primitivismo xilográfico de la Lira Popular, y la fotografía histórica chilena*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 375).

⁹⁶ “*Fiel a su impulso político y cultural más que comercial, Dicap desarrolló una propuesta gráfica alternativa a la de la industria discográfica establecida [...] Se trataba de propagar contenidos más que de proporcionar artistas, por lo que las carátulas de estos LPs evitaban la idolatría de la estrella, poniendo sus retratos en segundo plano, en fotos de alto contraste – cercano al mural –, o sencillamente substituyéndolos por diseños y logotipos con los nombres de los músicos*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 111).

cada vez mais solista do violão, o que tornou urgente o desenvolvimento de novos arranjos melódicos e harmônicos (IDEM, 2009: 61). Ao arcabouço das novas práticas experimentais e das aprimorações no violão, somou-se a influência da *Música Andina* para favorecer o desenvolvimento da música instrumental por parte dos músicos populares (IDEM, 2009: 377).

De modo geral, a prática da *Música Andina* brindou um maior grau de complexidade à música folclórica, impulsionando-a para além das fronteiras nacionais com a incorporação de ritmos, gêneros e instrumentos de diversos países da região – especialmente do Peru, da Bolívia, do norte da Argentina, do Equador e do sul da Colômbia⁹⁷ (IDEM, 2009: 357). Esse empreendimento feito pela NCCh – que também coube aos grupos de projeção folclórica e, em menor medida, ao *Neofolclore* – proporcionou um enriquecimento cultural e musical no país, e

levou muitos chilenos a começar a aceitar esta música como própria, identificando-se com um som que até então era sentido como estrangeiro. Isto ampliou o campo expressivo da música popular nacional e contribuiu a integrar o chileno a um âmbito regional, fortalecendo sua identidade enquanto latino-americano, ao mesmo tempo que o sensibilizava diante de uma diversidade cultural insuficientemente conhecida (IDEM, 2009: 367, tradução nossa⁹⁸).

De fato, os protagonistas da Nova Canção Chilena desenvolveram sua prática musical em constante interação e diálogo com outras expressões musicais latino-americanas, das quais se destacam artistas como: Carlos Puebla, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, em Cuba; Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa e Facundo Cabral na Argentina; Gloria Martín, Alí Primera e Soledad Bravo na Venezuela; Amparo Ochoa no México; e Daniel Viglietti, Alfredo Zitarroza e Los Olimareños no Uruguai. Muitos destes músicos estiveram envolvidos ou preconizaram movimentos políticos-culturais que apontaram para experiências bastantes similares à da NCCh, e com os quais esta teve contato, especialmente com o Novo Cancioneiro Argentino, o Novo Canto no Uruguai e a incipiente Nova Trova Cubana (VELASCO, 2007: 145-6).

⁹⁷ A primeira aproximação do Chile com a música andina se deu no extremo norte do país, a partir da herança cultural deixada pelo Peru e pela Bolívia, desde que partes dos seus territórios foram “anexadas” ao Chile como resultado da Guerra do Pacífico (1879-1883), e que hoje correspondem às regiões de Arica, Tarapacá e Antofagasta (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 357).

⁹⁸ “*llevó muchos chilenos a empezar a aceptar esta música como propia, identificándose con un sonido sentido, hasta entonces, como extranjero. Esto amplió el rango expresivo de la música popular nacional y contribuyó a integrar al chileno a un ámbito regional, fortaleciendo su identidad como latinoamericano, mientras que lo sensibilizaba ante una diversidad cultural insuficientemente conocida*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 367).

Esse fenômeno regional que será demarcado pela Nova Canção Latino-americana (NCLA), teve como fio condutor da troca de influências o sentimento latinoamericanista, pelo qual o compartilhamento de repertório dos músicos de cada país ecoou por muitas vozes em diversos cantos do continente latino-americano. Desta temática se tratará mais adiante, contudo aqui cabe ressaltar que este sentimento latinoamericanista – extensivamente fomentado pelo discurso revolucionário cubano – evidenciava uma construção identitária “orientada a estimular o espírito crítico e revolucionário dos povos, irmanados por uma matriz sócio histórica comum e por uma luta anti-imperialista compartilhada contra os Estados Unidos” (IDEM, 2007: 141, tradução nossa⁹⁹).

Decorrente disso, e juntamente às outras particularidades já apontadas sobre a Nova Canção Chilena, fica evidente o nítido posicionamento político que esse movimento vai adquirindo durante seu processo de amadurecimento, pelo que “apareceu ligada ferreamente às reivindicações dos partidos de esquerda” (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 26, tradução nossa¹⁰⁰). Nesse sentido, parece oportuno destacar o percurso que caracterizou os três festivais da nova canção no país, entre 1969 e 1971. Juntamente à Dicap, estes resultaram ser outro importante mecanismo de propagação e articulação da NCCh, mas além disto também marcaram a consolidação e o deslanchar do movimento, em uma nova fase de manifesta orientação política e ideológica (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLE, 2009: 379).

Em 1969, se realizou o *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*, realizado pelo radialista Ricardo García, com o apoio da Vice-reitoria de Comunicações de Universidade Católica do Chile (PUC). Ainda que tenha motivado a intitulação desse movimento específico, esse festival deixava “obvio que pelo menos essa primeira ideia de Nova Canção não visava evidenciar um rompimento com uma tradição que reconhecia e até mesmo homenageava” (GARCÍA, 2013: 64, tradução nossa¹⁰¹). De fato, o festival esteve aberto à participação de artistas de todos os tipos de canção que faziam uso das

⁹⁹ “orientada a estimular el espíritu crítico y revolucionario de los pueblos, hermanados por una matriz sociohistórica común y por una lucha antiimperialista compartida contra Estados Unidos” (VELASCO, 2007: 141).

¹⁰⁰ “apareció ligada férreamente a las reivindicaciones de los partidos de izquierda” (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 26).

¹⁰¹ “obvio que al menos esa primera idea de Nueva Canción no intentaba evidenciar un quiebre con una tradición a la que reconocía y hasta homenajeara” (GARCÍA, 2013: 64).

raízes folclóricas, ao passo que inaugurou a “transição entre folclore, neofolclore e canção comprometida” (IDEM, 2013: 63, tradução nossa¹⁰²).

Marisol García (2013: 63-6) explica que a mudança no rumo do movimento da NCCh só será identificada no festival de 1970 – ainda organizado pela PUC, mas agora regido por um nítido cunho político –, marcado por um clima de tensão que refletia a convulsionada polarização política na sociedade chilena desse então, em pleno período eleitoral. Nesse mesmo ano, os principais integrantes da NCCh estiveram voltados à atividade política, propondo-se a construir um aparato discursivo-musical como alicerce da candidatura de Salvador Allende, expressado sob o jargão “não há revolução sem canções” (IDEM, 2013: 125, tradução nossa¹⁰³).

Como nunca um movimento musical no Chile fez ou iria fazer, a Nova Canção se associou à esquerda política e virou parte ativa dos esforços de um governo em particular, o de Salvador Allende. A ideia inicial não era conceber o canto de conteúdo como um instrumento partidário, porém resultou inevitável que a força da promessa associada à Unidad Popular e as tensões sócio-políticas prévias ao Golpe de Estado obrigaram os criadores a focar mais veementes na defesa da experiência socialista [...]

Uma conexão tão estreita com o allendismo de nenhuma forma traía os postulados sobre os quais se havia fundado a Nova Canção Chilena – movimento que jamais ocultou a militância de esquerda dos seus protagonistas –, contudo, não pode deixar de se ver como um desvio do seu trajeto original (IDEM, 2013: 125-126, tradução nossa¹⁰⁴).

O triunfo eleitoral da Unidade Popular transfigurou completamente o caráter do movimento: o posicionamento até então antagônico com relação ao sistema político governamental, cedeu lugar a um discurso de classe que convocava à construção de uma nova sociedade. Alguns dos integrantes da NCCh foram nomeados “embaixadores culturais” da UP e o movimento deixou de manifestar-se somente em espaços restritos como as *peñas* para figurar ao ar livre em eventos promovidos pelo governo (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 31).

¹⁰² “*transición entre folclore, neofolclore y canción comprometida*” (GARCÍA, 2013: 63).

¹⁰³ “*no hay revolución sin canciones*” (GARCÍA, 2013: 125).

¹⁰⁴ “*Como nunca antes ni después lo hizo un movimiento musical en Chile, la Nueva Canción se enlazó con la izquierda política, y se hizo parte activa de los esfuerzos de un gobierno en particular, el de Salvador Allende. No era la idea inicial concebir al canto de contenido como un instrumento partidista, pero resultó inevitable que la fuerza de la promesa asociada a la Unidad Popular y las tensiones sociopolíticas previas al Golpe de Estado obligaran a los creadores a volverse más vehementes en su defensa de la experiencia socialista [...] Una conexión tan estrecha con el allendismo en ningún caso traicionaba los postulados sobre los que se había fundado la Nueva Canción Chilena – movimiento que jamás ocultó la militancia de izquierda de sus protagonistas –, pero no puede dejar de verse como un desvío de su trayecto original* (IDEM, 2013: 125-126).

Para a autora de “*Canción Valiente*”, o terceiro e último festival da nova canção realizado em 1971, desta vez com o apoio do Departamento de Cultura da Presidência da República e sendo transmitido pelos meios televisivos e radiais do Estado, deixou explícito que a “velha tentativa de balanço entre o folclore tradicional e o canto político já se havia desequilibrado” (GARCÍA, 2013: 65, tradução nossa¹⁰⁵). Com efeito, a íntima relação entre o movimento da NCCh e o governo da Unidade Popular de Allende, tanto no apoio eleitoral como durante os anos em que Allende esteve no poder, fez com que a NCCh fosse amplamente taxada de “panfletária” (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 27).

De acordo com Simões (2010: 154), precisamente por essa estreita relação, o golpe de Estado de 1973 que destituiu a Unidade Popular e levou à morte Salvador Allende também implicou o brusco término do movimento. Com o governo militar, os integrantes desse movimento foram rigorosamente perseguidos, e em alguns casos até mesmo mortos. “A vítima mais famosa foi o cantor e compositor Víctor Jara, cujo crime, cometido diante de numerosas testemunhas no Estádio Chile, pôs em evidência a ira militar frente à revolução cultural esquerdista que este simbolizava” (WINN, 2013: 128, tradução nossa¹⁰⁶).

Após 1973, se poderia falar de um terceiro momento, no qual muitos dos integrantes desse movimento – quando não condenados à campos de concentração, mortos ou desaparecidos – recorreram ao exílio e continuaram produzindo músicas nesse mesmo sentido contestatário e de teor político e social, então voltadas para duras críticas à ditadura imperante no país. Ainda assim, a dissolução da atividade articulada dos seus propulsores e dos seus meios de propagação ocasionou o fim da NCCh enquanto movimento.

A Nova Canção Chilena não foi pioneira no uso do discurso musical como forma de denúncia e crítica social e política, antes dela inúmeras expressões manifestaram igual preocupação. Ainda assim, seja pela mera falta de revisões aprofundadas sobre o tema ou mesmo por ato intencional, geralmente o entendimento sobre essas expressões é de que foram iniciativas esporádicas e experiências bastante pontuais (LISKA, 2014: 2-8). De qualquer forma e sem pretender ofuscar outras tantas experiências de “músicas de

¹⁰⁵ “*viejo intento de balance entre el folclore tradicional y canto político ya se había descompensado*” (GARCÍA, 2013: 65).

¹⁰⁶ “*La víctima más famosa fue el cantante y compositor Víctor Jara, cuyo crimen, cometido frente a numerosos testigos en el Estadio Chile, puso en evidencia la ira militar ante la revolución cultural izquierdista que él simbolizaba*” (WINN, 2013: 128).

protesto”, o movimento político-cultural que é objeto deste estudo marcou um momento ápice desse sentido criativo e, com a profusão de traços que até aqui buscamos ressaltar, conquistou uma posição de singularidade na história musical do Chile. Embora seja difícil mensurar o impacto real da NCCh na sociedade chilena enquanto esteve vigente, Hugo Molina considera que esta

logrou inserir-se na sociedade, transformando-se em um ator importante não somente da cultura, mas também da política ao expressar, por meio de suas obras, um projeto social que buscava a mudança das estruturas que mantinham grande parte da população na miséria, concitando o apoio de vastos setores que aderiam a tais anseios (IDEM, 2010: 12, tradução nossa¹⁰⁷).

2.2 Dimensões espaço-temporais do cantar

Diversas terminologias foram e têm sido utilizadas para designar a prática musical voltada às questões políticas e sociais que aflorou em meados do século XX na América Latina. Além de “engajada”, “politicizada”, “comprometida”, ou “composição reflexiva”, essa forma de canção foi alcunhada também como “‘protesto’, ‘política’, ‘contingente’, ‘social’, ‘de texto’, ‘consciente’, ‘não alienada’, ‘tópica’, ‘de proposta’” (GARCÍA, 2013: 10, tradução nossa¹⁰⁸).

Muitos desses vocábulos, principalmente quando considerados isoladamente, mostraram-se insuficientes ou demasiado vagos para determinar esse tipo de canção. No próprio contexto de produção dessas músicas, muitos termos foram problematizados, como é o caso do “protesta” que, durante os debates do *Primer Encuentro de la Canción Protesta*¹⁰⁹, em 1967, foi considerado inadequado por ser utilizado também por movimentos “conformistas” ligados à indústria cultural (FLORES, 2012: 146-7). Além disso, se ressaltou que esse termo “parecia insuficiente para um trabalho formado por uma gama extensa de manifestações culturais” (IDEM, 2012: 147, tradução nossa¹¹⁰).

¹⁰⁷ “logró insertarse en la sociedad transformándose en un actor importante no sólo de la cultura sino también de la política al expresar por medio de sus obras un proyecto social que buscaba el cambio de las estructuras que mantenían en la miseria a una gran parte de la población, concitando el apoyo de vastos sectores que adherían a dichos anhelos” (MOLINA, 2010: 12).

¹⁰⁸ “«protesta», «política», «contingente», «social», «de texto», «consciente», «no alienada», «tópica», «de propuesta»” (GARCÍA, 2013: 10).

¹⁰⁹ O encontro foi realizado em Varadero, Cuba, por iniciativa da *Casa de las Américas* – que terá destacada importância para a articulação desse tipo de música na América Latina – e reuniu artistas da América Latina, Europa e América do Norte (FLORES, 2012: 146-7).

¹¹⁰ “resultaba muy estrecho para un trabajo conformado por una gama extensa de manifestaciones culturales” (FLORES, 2012: 147).

De acordo com Osorio, [...] Entre as denominações alternativas sugeridas pelos artistas, encontravam-se “nova canção” (Raimón), “canção revolucionária” (Daniel Viglietti), “canção de conteúdo social” (Ángel Parra) e “canção política revolucionária” (Oscar Chávez). Nesse sentido, não teria havido acordo nas definições, “mas sim em relação aos fins que a canção de protesto persegue” (SCHMIEDECKE, 2013: 57).

Portanto, apesar de envolver interpretações múltiplas e algumas vezes divergentes, o entendimento sobre todas as nomenclaturas possíveis para designar esse canto é que este está “‘A serviço’ de um processo, de uma revolução, de uma mudança, do pacifismo, do humanismo. Escrita para ser cantada pelo operário, o trabalhador, o revolucionário, a feminista, o povo. Contra o consumo, o poder, o *status quo*” (GARCÍA, 2013: 10, tradução nossa¹¹¹). Dessa forma, nos parece prescindível encontrar um parecer definitivo sobre a designação correta para esse tipo de canto, e interessa bem mais compreender os propósitos com os quais esses artistas criaram músicas de resistência, contestação e intervenção político-social, e os sentidos imbuídos nestas.

Nesse sentido, favorece à elucidação do tema o fato de que – a exemplo do debate do encontro de Valleneros e outros encontros que se seguiram a este – os próprios artistas envolvidos na criação desse tipo de musicalidade estiveram igualmente ocupados em construir uma demarcação em torno do que estavam produzindo. Mais do que a busca por títulos, esse esforço esteve direcionado a estabelecer delineamentos sobre “sua função enquanto intérpretes críticos da realidade, mediadores entre teorias e públicos e propulsores de transformação social” (WOZNIAK-GIMÉNEZ, 2014: 69).

Será nesse espírito que Violeta Parra irá compor a música *Cantores que reflexionan*¹¹². Utilizando-se de parâmetros cristãos de oposição entre vício e virtude, a canção trava uma espécie de diálogo das profundezas do ser do cantor, inquieto por fugir e encontrar “*la luz de la verdad*”, mas enclausurado em uma falsa razão de ser que “*viene del reino de Satán*”. As respostas aos questionamentos vão conduzindo o caminho do cantor que, inicialmente egocêntrico e preocupado com o retorno capital e o sucesso, passa a compreender sua responsabilidade moral de expor as desigualdades vivenciadas pelos povos, e cantar a favor da justiça (RIMBOT, 2006: 32).

¹¹¹ “*«Al servicio» de un proceso, de una revolución, de un cambio, del pacifismo, del humanismo. Escrita para ser cantada por el obrero, el trabajador, el revolucionario, la feminista, el pueblo. Contra el consumo, el poder, el status quo*” (GARCÍA, 2013: 10).

¹¹² (ANEXO 1): Escrita entre 1964 e 1965, essa canção é musicada na voz de Violeta Parra e acompanhamento no violão do seu filho Ángel Parra, e compõe o álbum *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, de 1966, pela gravadora RCA Victor.

*Y su conciencia dijo al fin,
"cántale al hombre en su dolor,
en su miseria y su sudor,
y en su motivo de existir".*

[...]

*Hoy es su canto un azadón
que le abre surcos al vivir,
a la justicia en su raíz,
y a los raudales de su voz.*

Ao ritmo da *refalosa*¹¹³, Violeta descreve o processo de transformação pelo qual o cantor é retirado da escuridão na qual “*va prisionero del placer/ y siervo de la vanidad*”, e toma consciência da real função do seu canto e do seu próprio existir. E, então, a autora termina determinante: “*En su divina comprensión,/ luces brotaban del cantor*”, indicando que o fim desse processo é então resultado de uma visão celestial que irrompe do seu próprio ser para mostrar-lhe a direção acertada a seguir.

A ideia de apresentar a função do cantor enquanto sujeito social se deu de diversas maneiras pelos artistas, e os próprios discursos musicais fizeram-se meta-canções, nas quais seus autores apresentaram sua autopercepção, estabeleceram argumentos e justificativas sobre seu ofício, situando-se no espaço-tempo enquanto partícipes do processo histórico e social avocado (RIMBOT, 2006: 28). Enquanto Violeta posiciona o fator divino como gerador de tomada de consciência do cantor, Víctor Jara atribui esse efeito mobilizador ao violão, na música *Manifiesto*¹¹⁴.

*Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz,
canto porque la guitarra
tiene sentido y razón.*

A característica menção ao violão como ferramenta de denúncia e enfrentamento guarda relação com a popularização da prática do violão que, com o acompanhamento solo da voz, ocasionou uma revolução comportamental no final dos anos cinquenta. Esse fenômeno, que se produziu principalmente por meio da juventude “que se projeta no

¹¹³ Gênero musical folclórico de origem peruana, popularizado no Chile no século XIX. Também intitulado *zamba refalosa*, sua música conduz dança homônima, e sua estrutura métrica se dá em versos poéticos octossílabos (em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92451.html>).

¹¹⁴ (ANEXO 2): Feita em 1973, essa canção iria compor o álbum *Tiempos que Cambian*, que não se finalizou a causa do assassinato de Víctor nos primeiros dias de ditadura. Assim, *Manifiesto* foi publicada por primeira vez no ano seguinte, em um disco que se intitulou tal qual a música em questão, e que englobava todas as canções que iriam compor o disco original, mas. Esse disco foi lançado na Inglaterra, pela gravadora XTRA-Transatlantic Records (em: <http://www.cancioneros.com/co/8924/2/una-breve-historia-del-disco-manifiesto>). *O segundo trecho do primeiro verso é também o que intitula a presente monografia.

violão, fazendo-o próprio” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 72, tradução nossa¹¹⁵), possibilitou um fazer musical mais autônomo, que também impulsionou o desenvolvimento discursivo “que mostram maior independência e confiança por parte daqueles que desejavam fazer a música que amavam, mas também como forma de construir um tipo de identidade geracional, de grupo, classe ou, inclusive, gênero” (IDEM, 2009: 71-2, tradução nossa¹¹⁶).

Na canção de Jara, o violão é retratado como uma entidade que possui “*corazón de tierra/ y alas de palomita*”. Enquanto a capacidade de lançar voo – tal qual o pássaro que representa a paz no cristianismo – expressa seu caráter libertador, a terra representa a essência que dá vitalidade ao seu violão e dota de profundidade e sentido a sua canção. A identidade com a terra parece remeter tanto ao trabalhador campesino quanto como o lugar de onde aflora aquilo que se apresenta como o mais autêntico, de onde nasce a cultura popular. Por isso, será do fundo da terra – gênese “*donde llega todo/ y donde todo comienza*” – que emergirá o “*canto valiente*” que “*siempre será canción nueva*”. Dessa maneira, Víctor situa:

*Aquí se encajó mi canto
como dijera Violeta
guitarra trabajadora
con olor a primavera.*

A referência à Violeta Parra, além de ressaltar o papel precursor desta, também parece fazer um diálogo com sua música *Yo canto a la diferencia*¹¹⁷ – na qual a musicista denuncia as hipocrisias da comemoração patriótica do 18 de setembro. No início desta canção, Violeta afirma que não pega o violão para receber aplausos mas, pelo contrário, “*Yo canto la diferencia/ que hay de lo cierto a lo falso/ De lo contrario no canto*”. Nesse mesmo sentido, Jara segue a música *Manifiesto*, explicando:

*que el canto tiene sentido
cuando palpita en las venas*

¹¹⁵ “*que se proyecta en la guitarra, haciéndola propia*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 72).

¹¹⁶ “*que apunta a mostrar mayor independencia y seguridad de quienes deseaban hacer la música que amaban, pero también como forma de construir un tipo de identidad generacional, de grupo, clase o, incluso, género*” (IDEM, 2009: 71-2).

¹¹⁷ (ANEXO 3): Esta música aparece registrada em disco pela primeira vez em 1961, no álbum *Toda Violeta Parra – El folklore de Chile, vol. VIII*, pela gravadora Odeón. Escrita em 1960, esta canção apresenta uma interpretação crítica sobre o 18 de setembro – principal data comemorativa do Chile, que celebra a instituição da Primeira Junta Nacional de Governo, em 1810, embora atualmente é tida como o Dia da Independência (que na verdade ocorreu apenas oito anos depois, em outra data). Na música, Violeta compara o festejo pomposo que exalta o século e meio da pátria independente à desafortunada realidade de grande parte da população chilena, representada por sua personagem Luisa (GARCÍA, 2013: 42).

*del que morirá cantando
las verdades verdaderas,
no las lisonjas fugaces
ni las famas extranjeras*¹¹⁸

Assim como Violeta, Jara posiciona aqui seu canto e seu violão como meios de exprimir “*las verdades verdaderas*” como oposição àquelas canções voltadas para os estrelismos da fama. Nesse quesito, diferente da folclorista, Víctor situa sua música de maneira mais terminante em um esquema de distinção de classes, expondo de maneira incisiva que seu violão não está à disposição dos ricos, mas antes que seu “*canto es de los andamios*” – fazendo referência ao trabalhador operário – que lhe ajudarão a chegar até as estrelas.

Essa música emblemática é constantemente referenciada pelos autores especializados no tema da “canção protesto”, seja pelos que lhe atribuem um caráter profético por anunciar o que lhe viria a ocorrer ao autor alguns meses depois de compor esta (GARCÍA, 2013: 9), seja por ser reconhecida como uma espécie de hino fundacional do movimento do qual Víctor fez parte. Assim como expressa o título da canção de Jara, o conjunto das diversas meta-canções produzidas “funcionam como um manifesto coletivo considerando que seguem orientações convergentes e traduzem, em palavras e em música, as sensibilidades de uma determinada época” (RIMBOT, 2006: 37, tradução nossa¹¹⁹). Nessa mesma perspectiva, Patricio Manns buscou delinear as premissas e convicções que moviam ele e os outros artistas em torno da construção do movimento da NCCh, em um artigo publicado em 1966, na edição nº 18 da revista *Ritmo de la Juventud* (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 378). No texto-manifesto, escrito no ano anterior, Manns

expressa a necessidade de melhorar a qualidade das canções que eram feitas no país, propiciando um movimento renovador para a música chilena. O convite de Manns é a de dotar às canções de maior profundidade e significado [...]. Patricio Manns interpela o cantor para que veja ao seu redor, para que conte e cante as coisas do Chile; que leia, vasculhe, pesquise e recrie, pois a poesia não se improvisa, afirma (IDEM, 2009: 378, tradução nossa¹²⁰).

¹¹⁸ “que o canto tem sentido/ quando pulsa nas veias/ do que morrerá cantando/ as verdades verdadeiras,/ não as lisonjas fugazes/ nem as famas estrangeiras” (tradução nossa).

¹¹⁹ “*funcionan como un manifiesto colectivo puesto que siguen orientaciones convergentes y traducen en palabras y en música las sensibilidades de una época determinada*” (RIMBOT, 2006: 37).

¹²⁰ “*plantea la necesidad de mejorar la calidad de las canciones que se hacían en el país, propiciando un movimiento renovador para la música chilena. La invitación de Manns es a dotar de mayor profundidad y significado a las canciones [...]. Patricio Manns interpela al cantor a que torne sus ojos a su alrededor,*

Enquanto em grande parte das expressões de música popular na América Latina o cantor esteve voltado à interpretação de letras-sínteses das raízes culturais folclóricas, construídas ao longo do tempo de forma periférica e anônima, a NCCh se constituiu em “uma prática cultural, de autor conhecido” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 371, tradução nossa¹²¹). Nesse sentido, ganha especial atenção a figura do cantautor, aquele “cantor que compõe suas próprias canções dirigidas a um público mais ou menos seletivo” (RIMBOT, 2006: 26, tradução nossa¹²²), e sua emergência na Nova Canção Chilena. Conforme expõe Marisol García, a figura do cantautor

se alçou nesses anos em todo seu potencial de liderança, e até é possível pensar nela como a de um farol ideológico: a luz de um homem ou mulher de honra que observa seu entorno com lucidez, compartilha poeticamente esse testemunho e orienta o caminho a seguir por seus auditores a partir do seu preclaro/nítido diagnóstico (IDEM, 2013: 102-103, tradução nossa¹²³).

Embora não seja uma criação da NCCh, a figura do cantautor terá nesta uma centralidade peculiar ao ser incorporada por seus artistas por meio de um forte caráter estético. Em sua manifestação cênica e interpretativa, o cantautor da NCCh se apresenta acompanhado apenas de seu violão, com um semblante de profundidade e uma voz segura e intensa – como bem representado por artistas como Violeta Parra e Víctor Jara. Dessa forma, o cantautor de NCCh será a personificação do agente histórico e social que concebe o canto como dever no processo de auto percepção acima exposto. Ao tomar a canção como o “formato considerado privilegiado para comunicar-se de maneira efetiva com o público” (SCHMIEDECKE, 2013: 58), os músicos encarnados nessa figura têm como foco o canto para o outro, sobre o outro – apresentando-se como porta-voz dos “subjugados”, ou “excluídos” dos processos históricos, políticos e sociais.

Em todo esse processo de construção conceitual e desenvolvimento estético, de auto percepção e de encontro com o outro, os artistas desse movimento – tanto na qualidade de cantautores como de forma grupal – conservaram em comum o discurso de caráter contra hegemônico e crítico à mercantilização da cultura, a crítica à desigualdade

para que cuente y cante las cosas de Chile; que lea, hurgue, investigue y recree, pues la poesía no se improvisa, afirma” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 378).

¹²¹ “*una práctica cultural, de autor conocido*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 371).

¹²² “*cantante que compone sus propias canciones dirigidas hacia un público más o menos selecto*” (IDEM, 2006: 26).

¹²³ “*se alzó en estos años en todo su potencial de liderazgo, y hasta es posible pensar en ella como la de un faro ideológico: la luz de un hombre o mujer de honor que observa con lucidez su entorno, comparte poéticamente ese testimonio y orienta el camino a seguir por sus auditores a partir de su preclaro diagnóstico*” (GARCÍA, 2013: 102-103).

e à indiferença social, a articulação latino-americana e a concepção de solidariedade e reconhecimento de atores sociais sistematicamente preteridos.

Para validar esses discursos, se criaram relações entre passado, presente e futuro. Tendo como foco o presente enquanto momento que urge pela necessidade de ações, a relação com o passado se dá por um processo de resgate de memórias e à argumentação do agora como continuidade: por um lado, continuidade de injustiças já não cabíveis ao presente, por outro, continuidade de agir tal qual personagens históricos referenciados como mártires da luta revolucionária e tornados heróis não-oficiais. Por sua vez, a relação com o futuro está baseada em um devir de esperança, tanto de transformação social de modo amplo como, no caso específico da experiência da Unidade Popular, de criação de uma nova sociedade – nos dois casos visualizando uma sociedade mais igualitária e justa.

De forma a sistematizar os aspectos que ganham relevância nas temáticas propostas por esses artistas, se propõe aqui partir da definição apresentada por Bourdieu, de que a “fronteira nada mais é do que o produto de uma divisão à qual se atribuirá maior ou menor fundamento na ‘realidade’ conforme o grau e a intensidade de semelhanças entre os elementos aí envolvidos” (BOURDIEU, 1998: 109). Nesse sentido a noção de fronteira, tanto física como abstrata, pode ser empregada para entender a construção de identidades e a delimitação de espaços em torno dos âmbitos nacional, regional, social, ideológico, de classe e de propriedade, conforme se pretende apresentar nos tópicos a seguir.

a) Encontro com o outro: os sujeitos

O sentido de dever dos artistas da Nova Canção Chilena com relação às questões do seu tempo se traduziu, antes de mais nada, pelo comprometimento com as questões sociais enquanto principal função e motivação para a existência do seu canto – pelo que se utilizaram de diversas ferramentas discursivas na busca por, dentre outras coisas, respeito à liberdade e justiça agrária e social. Dessa forma, buscou representar um grito dos setores marginalizados – tanto aqueles das áreas urbanas como do campo – em um país marcadamente desigual e em um contexto de grande transformação na vida urbana e rural. Nesse sentido, o movimento buscou exteriorizar as más condições de vida e de perspectivas futuras daquelas pessoas que tinham pouco ou nenhum espaço de fala a partir

do encontro com a realidade destas mesmas, buscando o máximo contato com o povo e o estudo e utilização de manifestações que lhes fossem próprias.

Pode-se afirmar que, para além de refletir ou interpretar a realidade, a Nova Canção pretendeu ser porta-voz dos anseios populares. Para o movimento, os artistas populares estariam, portanto, imbuídos da função romântica de revelar ao povo suas verdadeiras manifestações culturais e ser o porta-voz de suas reivindicações através de sua arte, no caso a música (SILVA, 2008: 83).

Essa apropriação das expressões da cultura popular como meio de aproximação e reivindicação com a realidade social da maioria, do povo, se deu em diversos sentidos, mas o mais relevante é o já comentado resgate das formas folclóricas – sendo estas consideradas as mais legítimas expressões do arcabouço cultural e representativo do povo (SCHMIEDECKE, 2013: 60). Segundo Silva (2008: 90), o referencial folclórico representava, então, “um compromisso de solidariedade política com as classes sociais produtoras desse vasto material cultural. Solidariedade esta, que se expressou na tentativa de construção de um vínculo real entre setores da classe média e da classe trabalhadora” (SILVA, 2008: 90). Na aproximação com o âmbito local, o aprofundamento no encontro com uma diversidade de realidades do país encontrou lugar em um espaço mais amplo, como veremos nos próximos pontos, já que logo se constatou que eram realidades que possuíam diversas similaridades com às vivenciadas pelos distintos povos dos países vizinhos latino-americanos e também de outras partes do mundo (IDEM, 2008: 83).

Ainda que essa relação com o “povo” tivesse sido pautada muitas vezes por um ideal romântico e idealizado, o esforço na busca pela diversidade de vivências permitiu um olhar mais sensível e um verdadeiro processo de encontro – e, em alguns casos, o fusionamento – entre o “eu” (o artista) e o “outro” (o povo) (SCHMIEDECKE, 2013: 60). Com relação à necessidade do contato integral entre artista e povo, Jara declarava:

quem queira interpretar realmente a alma do povo deve percorrer muitos caminhos. E vai ter que percorrer esses caminhos junto a eles, à mulher que lava, ao homem que faz laços, ao que abre sulcos, ao que desce à mina, ao que joga uma rede ao mar... e não passar em um carro, olhando pela janela (JARA *cit. por* SCHMIEDECKE, 2013: 60).

Será neste quesito que os discursos musicados dos artistas da NCCh irão mostrar-se inseridos de maneira mais direta na história coletiva. Conforme Rimbot (2006), esse tipo de canção popular, marcado pela subjetividade e o sentido testemunhal, “abre fissuras na realidade histórica objetiva, nas quais se adentram visões e anseios que cobram corpo

e sentido na convergência y na confrontação com o *outro*” (RIMBOT, 2006: 38, tradução nossa¹²⁴). No caso tratado, especificamente, na convergência com o outro.

Como resultado do amplo trabalho de resgate de expressões de diversas partes do país por parte da “projeção folclórica”, e

Após ser resgatado pelos folcloristas, este Outro apareceu no neofolklore como uma figura de costumes diferentes e pitorescos, mas pouco a pouco foi revelando uma dimensão social não isenta de problemas, à qual a música popular quase não havia se referido. Será aqui onde a Nova Canção Chilena adquire sua maior especificidade (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 371-2, tradução nossa¹²⁵).

Portanto, o encontro com o outro na NCCh seria pautada pela consideração também, e principalmente, das tensões e dos conflitos sociais que giravam em torno desse. Ainda assim, os temas não se restringiram somente à situação de subjugado do outro a partir do recorte do conflito, mas também na representação do outro como importante ator social – com relação à isso, é interessante perceber as diversas maneiras como esses sujeitos são vistos e interpretados por cada um dos artistas. Seriam então, os setores sociais preteridos o público principal para quem os cantores se dirigiam e sobre o qual tratavam. Dentre estes sujeitos situados enquanto social e historicamente subjugados e explorados, se destacam: o mineiro, o campesino, o trabalhador fabril, o operário explorado, o pobre negligenciado, subjugados no geral.

Assim, a primeira acepção em torno da noção de fronteira (tanto como espaço concreto quanto como abstrato) que apresentaremos será a descrição dos limites geográficos nacionais como os limites sociais relegados às classes mais pobres. Com a música *Al centro de la injusticia*¹²⁶, Violeta Parra descreve o Chile como um país que resguarda os podres de uma sociedade política e historicamente injusta, fazendo “explícita referência a este mundo de miséria urbana” (IDEM, 2009: 50-1, tradução nossa¹²⁷). Dessa forma, inicia a canção descrevendo os limites físicos do país para, então apresentar as tensões internas que este delimita:

¹²⁴ “*abre fisuras en la realidad histórica objetiva, por las que se cuelan visiones y anhelos que cobran cuerpo y sentido en la convergencia y en la confrontación con el otro*” (RIMBOT, 2006: 38).

¹²⁵ “*Luego de ser rescatado por los folkloristas, este Otro apareció en el neofolklore como una figura de costumbres diferentes y pitorescas, pero poco a poco fue revelando una dimensión social no exenta de problemas, a la cual la música popular casi no se había referido. Es aquí donde la Nueva Canción Chilena adquiere su mayor especificidad*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 371-2).

¹²⁶ (ANEXO 4): Esta música é uma composição de Violeta Parra que nunca chegou a ser gravada por esta e tampouco se sabe a data de criação. Em 1968, um ano após a morte da compositora, sua filha Isabel Parra musicou e letra no álbum *Isabel Parra Volumen II*, por meio do selo Arena.

¹²⁷ “*explicita referencia a este mundo de miseria urbana*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 50-1).

*Al medio están los valles
con sus verdores
donde se multiplican
los pobladores.
Cada familia tiene
muchos chiquillos;
con su miseria viven
en conventillos.*

Aos “pobladores” (os ocupantes de terras) Violeta contrapõe outros que vivem mais acomodados, “*pero eso con la sangre/ del degollado*”. Daí, começa a descrever as contradições do país: uma agricultura vendida ao exterior; uma proposta de nação hipócrita que defende englobar todos seus cidadãos, mas desconsidera a complicada questão dos trabalhadores envolvidos na atividade mineira; estes últimos são os que produzem “*buenos dineros*” para o bolso do “*extranjero*” – a “*exuberante industria*” onde muitas mulheres mais pobres “*laboran/ por unos cuantos reales*”, e que tem que fazê-lo “*porque al marido/ la paga no le alcanza/ pa’l mes corrido*”. E continua: para o turista, “*linda se ve la patria*”, porque este nunca viu a realidade das pessoas nas ocupações de terras (denominadas “*callampas*”), por que ele está ocupado gastando milhões em um momento, quanto “*de hambre se muere gente*”. O governo, responsável pela manutenção dessa situação, investe em parques, enquanto os hospitais estão sucateados. Por fim, conclui: “*Chile limita al centro/ de la injusticia*”.

A questão do trabalhador mineiro apontada por Violeta, com um histórico de exploração e de negligência quanto à exposição à riscos que comprometem a sua integridade física, aparece como uma constante temática nas músicas. Nesse quesito, *Cantata de Santa María de Iquique*, de Luis Advis (Quilapaún), chama especial atenção quanto à sua forma e conteúdo, e foi definida por Osvaldo Rodríguez como “O mais importante produzido, gravado e difundido no Chile no âmbito da canção política. Única, irrepitível. Obra que marca não somente uma época, mas que cria toda uma escola” (RODRÍGUEZ, cit. por GARCÍA, 2016: 15, tradução nossa¹²⁸). Essa cantata folclórica tratou sobre histórico massacre ocorrido em 1907, no qual mais de dois mil trabalhadores mineiros do salitre que estavam em greve foram assassinados, junto às suas famílias, enquanto estavam concentrados na escola de Santa María de Iquique. Dada a extensão

¹²⁸ “*Lo más importante producido, grabado y difundido en Chile a nivel de canción política. Única, irrepitible. Obra que no solo marca una época sino que crea toda una escuela*” (RODRÍGUEZ, cit. por GARCÍA, 2016: 15).

dessa obra¹²⁹, não poderemos tratar a fundo como foi construída a nível discursivo, ainda assim, e de acordo com Winn, “Sua moral explícita era que a unidade e a vigilância eram necessárias para evitar a repetição de semelhantes horrores na época contemporânea” (WINN, 2013: 76, tradução nossa¹³⁰).

Mas também a proposta de “fronteira social” foi usada enquanto temática. Em *Las casitas del barrio*¹³¹, Víctor Jara aborda de forma bastante sarcástica a posição da classe média que vive fechada no seu mundo restrito e ilusório das “casitas del barrio alto”, apartada da realidade que vive a maior parte da sociedade chilena. Assim, vai descrevendo sarcasticamente os modos de vida de expressada influência estadunidense (para isso utiliza diversos anglicismos) e as características das famílias do bairro alto – onde as crianças são “loirinhas” e com outras crianças também “loirinhas” vão juntinhas ao “colégio high”. Nessa classe que se esconde e beneficia por meio da fronteira social, Víctor destaca o “hijito de su papi”, que quando vai à universidade “*juega con bombas y con política,/ asesina generales,/ y es un gángster de la sedición*”. Com isto, Jara refere-se aos estudantes universitários membros do Frente Nacionalista Patria y Libertad, que assassinaram o comandante das Forças Armadas René Schneider, em outubro de 1970, com o objetivo de evitar que Allende assumisse a presidência¹³². Portanto, a canção trata sobre essa burguesia que vive em sua bolha fantasiosa, mas que “brinca com a política” e, assim, colabora com a manutenção do quadro de desigualdade que mantém sua bolha.

Nesse mesmo sentido de “fronteira social” marcada pelo discurso de luta de classes, porém a partir de outro foco, a música *El hombre es un creador*¹³³, de Víctor Jara, ressalta a contribuição e a labuta da classe trabalhadora, promotora do funcionamento (em diversos aspectos) da sociedade, à qual sempre esteve submetida ao “*amo, dueño y patrón*”, mas que agora pode erguer-se, terminando com:

*Me mataron tantas veces
por levantarles la voz,
pero del suelo me paro,*

¹²⁹ Por esse mesmo fator pareceu-nos incabível colocar toda sua letra nos anexos, como o fazemos com as outras músicas citadas.

¹³⁰ “Su moraleja explícita era que la unidad y la vigilancia eran necesarias para evitar la repetición de semejantes horrores en la época contemporánea” (WINN, 2013: 76).

¹³¹ (ANEXO 5): Lançada em 1971, como parte do álbum *El derecho de vivir en paz*, pelo selo DICAP. Esta canção está inspirada na música *Little boxes* de Malvina Reynolds.

¹³² O complô buscava fazer com que a responsabilidade do assassinato fosse dada a grupos de esquerda – como de fato alguns meios de comunicação o fizeram, logo ao saber da notícia – e, com isso, evitar que o Congresso aprovasse os resultados finais das eleições presidenciais que permitiriam que Allende tomasse posse como presidente. Com a desestabilização seria possível causar uma intervenção militar.

¹³³ (ANEXO 6): Música lançada por primeira vez no álbum *La población*, de 1972, pelo selo DICAP.

*porque me prestan las manos,
porque ahora no estoy solo,
porque ahora somos tantos*

Com isso, Jara descreve o processo pelo qual passava o país sob o governo da Unidade Popular, traduzindo o processo de empoderamento e unificação da classe trabalhadora na experiência política possibilitada por essa gestão. Como visto no primeiro capítulo, esse processo de articulação da classe trabalhadora e popular durante a Unidade Popular foi de grande impacto e amplitude para a sociedade chilena de então – principalmente pela conformação dos *cordones industriales*. Nesse sentido, a *Marcha de la producción*¹³⁴, de Sergio Ortega (Quilapayún), representa bem como esse processo era feito por meio de um chamado aos “*obreros y campesinos*” para abrir “*todos nuevos caminos/ a construir nuestra nación*”. Com o objetivo final de “*levantar la producción*”, propõe que “*trabajaremos todos unidos/ con ardiente corazón*”.

Embora esse movimento transformador foi visto de forma esperançosa por muitos, ele também ocasionou a reação de outros que vinham se sentindo ameaçados. No clima de crescente tensão ao final do governo de Allende, o grupo Quilapayún lança a música *Las Ollitas*¹³⁵ (de autoria de Sergio Ortega), na qual em um tom um tanto satírico se ressaltava a hipocrisia do movimento de *cacerolazo*, promovido por setores da classe média e alta inconformados com a dinâmica transformação possibilitada pelo governo da Unidade Popular:

*La derecha tiene dos ollitas
una chiquita, otra grandecita.
La chiquitita se la acaba de comprar,
esa la usa tan sólo pa' golpear.*

Enquanto a nova e pequena panela serve apenas para bater nas passeatas, “*La grandecita la tiene muy llenita/ con pollos y papitas, asado y cazuelita*”, referindo-se ao desabastecimento de itens alimentícios – promovido por setores da oposição para desestabilizar a Unidade Popular – que acometia a maior parte da população mas não os que tinham as duas “panelinhas”, os setores socialmente privilegiados. Nesse sentido, Ortega vai além e diz que “*La chiquitita se la acaba de entregar/ un pijecito de Patria y*

¹³⁴ (ANEXO 7): Esta música é lançada por primeira vez no álbum *Vivir como él*, de Quilapayún, no ano de 1971, selo DICAP.

¹³⁵ (ANEXO 8): Lançada por primeira vez em 1973, no álbum *La fragua*, de Quilapayún, selo DICAP.

Libertad” deixando ainda mais explícita a forma como entendia a indignação desses setores socialmente privilegiados.

Mais um ponto que está marcado pela tensão entre grupos sociais durante todo o período tratado e, especialmente durante a Unidade Popular, é a questão da terra – que aparece repetidas vezes nas canções, sob distintas óticas. Nesse sentido, ganha destaque especial a massiva ocupação de terras, reflexo do quadro de crescente miséria e desigualdade nos meios urbanos produzido pelo intenso êxodo rural (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 25).

O tema da ocupação de terras também foi amplamente tratado nas produções da NCCh, e aponta para a existência de mais um sujeito que ganha destaque nessas canções: o *poblador*, o protagonista das ocupações. Dentre estas, ganha destaque o álbum *La Población*¹³⁶, de Victor Jara, que alterna músicas e depoimentos que narram a ocupação e a construção da *población La Victoria*. Nesse álbum, produzido durante a Unidade Popular, se apresentam distintas facetas da experiência desse povoamento, que são reflexo da situação imperante também em outras experiências similares: desde o assassinato de um bebê durante um dos eventos de violência e repressão por parte de agentes do governo em *Herminda de la Victoria*¹³⁷ (escrita em parceria com Alejandro Sjeveking) até a problemática questão da prostituição em *La carpa de las coliguillas*¹³⁸.

Durante a gestão de Frei, esse processo havia sido tensionado e, embora houvesse uma Reforma Agrária sancionada pelo governo, houve muitos enfrentamentos entre as forças militares e os *pobladores*. Um desses casos é retratado por Jara com a música *Preguntas por Puerto Montt*¹³⁹, que trata sobre uma ação de desalojamento feita pelo governo em março de 1969, em Pampa Irigoín, nas cercanias de Puerto Montt (sul do país), na qual oito *pobladores* foram mortos e mais uns cinquenta ficaram feridos. Assim, se pergunta por aquele que “*Murió sin saber por qué/ le acribillaban el pecho*”, quando apenas lutava pelo direito básico à terra. Destacando a injustiça da “*matanza tan vil*” pela qual o *poblador* foi assassinado, Jara denuncia o “*ser más infeliz*” responsável pelo acontecimento, o então Ministro do Interior Edmundo Pérez Zujovic:

¹³⁶ 1972, selo Dicap.

¹³⁷ (ANEXO 9): Conforme já referenciado, esta canção de Victor Jara e Alejandro Sjeveking, faz parte do disco *La población*, de 1972, selo DICAP.

¹³⁸ (ANEXO 10): Conforme já referenciado, esta canção de Victor Jara faz parte do disco *La población*, de 1972, selo DICAP.

¹³⁹ (ANEXO 11): Música lançada por primeira vez em 1969, no álbum *Pongo em tus manos abiertas*, do selo Jota Jota (como se denominava antes a DICAP).

*Usted debe responder,
señor Pérez Zujovic,
por qué al pueblo indefenso
contestaron con fusil.*

Por fim, a temática sobre a questão da terra não se restringiu às *tomas* de terreno na área urbana. Também foi referenciado de diversas maneiras o campesino, tanto como trabalhador sofrido como quanto protagonista de grande importância social. Em *Plegaria a um labrador*¹⁴⁰, de Víctor Jara e Patricio Castillo, o trabalhador rural é convidado a que se levante, observe sua importância – dizendo-lhe “*Tú que manejas el curso de los ríos*” – e, por fim, se junte a seu irmão:

*Levántate y mírate las manos
para crecer estréchala a tu hermano.
Juntos iremos unidos en la sangre
hoy es el tiempo que puede ser mañana.*

De acordo com Silva (2008: 100), esse “uso do imperativo denota a urgente necessidade da organização coletiva dos trabalhadores rurais para, através da luta, transformarem o amanhã sonhado em tempo presente” (SILVA, 2008: 100). Com esse propósito, a canção – que segue o formato de uma oração católica – mistura a figura do campesino com a de Deus, pela qual roga: “*Libranos de aquel que nos domina/ en la miseria*” e “*Tráenos tu reino de justicia/ e igualdad*”. Com isso, se propunham “novas interpretações para os significados presentes na oração tradicional, transformando-a em instrumento possível de ser utilizado na luta pela reforma agrária” (SILVA, 2008: 101), ao passo que se ressaltava o valor do campesino.

De acordo com tudo o que foi exposto até aqui, situamos a proposta política e artística da NCCh como um mecanismo de resgate e produção das “memórias subterrâneas” as que se refere Michel Pollack, já que ao estar comprometida em trazer à tona a vivência daqueles sujeitos ou grupos negligenciados social e politicamente, “reabilita a periferia e a marginalidade [ao mesmo tempo que] acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLACK, 1989: 4). Assim, os discursos da NCCh resgataram as “memórias subterrâneas” ao construir suas temáticas em torno dos atores sociais marginalizados do seu presente e do passado,

¹⁴⁰ (ANEXO 12): Canção lançada por primeira vez no álbum *El derecho de vivir en paz*, de 1969, selo DICAP.

ao passo que sua própria música também produziu essas memórias com a sua manutenção no futuro.

b) A questão latino-americana e a identidade

Nosso canto não tem fronteiras, nem mesmo as fronteiras da linguagem, porque o inimigo o temos em terras de diferentes cores e línguas, e busca dessanhar a todos nós de igual maneira. Enquanto mais nos conhecermos mais fortes seremos [...] integramos todo tipo de corda e vento do povo latino-americano para alcançar um enriquecimento sonoro. Se a América Latina é um único país e tem tantos instrumentos, porque temos que estar separados se somos todos iguais e temos o mesmo inimigo? (JARA, cit. por CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 24, tradução nossa¹⁴¹).

A declaração de Víctor Jara sintetiza referenciais elementares da expressão musical do qual foi parte. Nesse sentido, e antes de tudo, revela a existência de uma transposição das noções de fronteira: por um lado, pela desconstrução da delimitação das fronteiras nacionais enquanto elemento fixo e separatista; por outro, a construção de novas noções fronteiriças em um espaço mais amplo, que é a América Latina.

Embora não deixassem de construir narrativas em torno do nacional, os artistas da NCCh pareceram descartar a demarcação de identidade nacional circunscrita pelas narrativas oficiais, já que imposta sob uma concepção uniformizadora e formatada por elementos que não englobam a diversidade das pessoas que vivem no país. Nesse sentido, se considera que “é no calor do próprio conflito local-nacional e das contradições que emanavam dele, onde nasceu e se desenvolveu uma visão, tendência e vontade de concordância marcada por uma clara identidade continental” (POZZI, 2012: 11, tradução nossa¹⁴²). Tal compreensão se expressa na música *Si somos americanos*¹⁴³, de Rolando Alarcón, da seguinte maneira:

*Si somos americanos,
seremos buenos vecinos,*

¹⁴¹ “Nuestro canto no tiene fronteras, ni siquiera las fronteras del lenguaje, porque el enemigo lo tenemos en tierras de distintos colores y lenguas, y trata de desancharnos a todos por igual. Mientras más nos conozcamos seremos más fuertes (...) Integramos todo tipo de cuerda y viento del pueblo latinoamericano para lograr un enriquecimiento sonoro. Si la América latina es un sólo país y tiene tantos instrumentos, ¿por qué tenemos que estar separados si todos somos iguales y tenemos un mismo enemigo?” (JARA, cit. por CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 24).

¹⁴² “es al calor del propio conflicto local-nacional y de las contradicciones que emanaban de él, donde nació y se desarrolló una mirada, tendencia y voluntad de concordancia marcada por una clara identidad continental” (POZZI, 2012: 11).

¹⁴³(ANEXO 13): Canção publicada pela primeira vez no ano 1965 pela gravadora RCA Víctor, pertencente ao álbum *Rolando Alarcón y sus canciones*.

*compartiremos el trigo,
seremos buenos hermanos.*

[...]

*Si somos americanos,
no miraremos fronteras,
cuidaremos las semillas,
miraremos las banderas.*

Desta forma, Alarcón expunha a necessidade de união entre os povos americanos e convidava à construção de laços de irmandade, não sem ressaltar a diversificada composição étnico-racial da região – e, indiretamente, a disputa simbólica gerada em torno desta. Deste modo, destaca que o referencial compartilhado pressupõe a necessidade de equidade entre os povos, pelo que ao ser americanos “*seremos todos iguales*”, já que “*el blanco, el mestizo, el índio/ y el negro son como tales*”.

Ao tratar sobre a Nova Canção Latino-Americana, Tânia da Costa Garcia afirma que esta deve ser considerada como simultaneamente particular e universal: em cada um dos movimentos que a compõem, “Se existe uma intenção de fidelidade a uma cultura local, este local deve ser entendido como latino-americano” (GARCIA, 2005: 11); pelo que o característico enaltecimento à cultura nacional contido em cada um desses movimentos se explica bem mais como uma “reação à cultura alienígena perpetrada pelos meios de comunicação de massa, do que como exaltação das raízes, insuflando um nacionalismo xenófobo” (GARCIA, 2005: 10).

De acordo com Molina, (2010: 11), essa resistência à cultura alienígena se deu pelo já mencionado resgate de elementos populares – estes sim considerados legítimos portadores da cultura vernácula nacional e, por extensão, latino-americana –, pelo qual ganha destaque a reivindicação dos povos originários. Dessa forma, a necessidade do encontro com o verdadeiro refletiu na constante referência às múltiplas etnias indígenas que constam no território latino-americano e na apropriação do arcabouço cultural destas – como ocorre no uso de nomenclatura indígena para intitular, por exemplo, os grupos como Quilapayún e Inti-Ilimani¹⁴⁴ (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 26).

Carla Silva destaca que, apesar disso, esse processo se fez por uma representação de certa forma idealizada e romântica, pela qual a figura do “índio apareceu como signo

¹⁴⁴ Fazendo relação com a apresentação estética dos componentes do grupo, o termo “Quilapayún” significa “três barbas” em mapudungun (idioma Mapuche). Já a denominação do grupo Inti-Ilimani mesclou duas línguas indígenas, sendo que “Inti” significa “sol” em quéchua e “Ilimani” é uma palavra aimará que significa “águia dourada”.

de pureza, nobreza e, sobretudo, resistência” (SILVA, 2008: 127), não oferecendo visibilidade à “especificidade da identidade indígena e da opressão específica por eles vivenciada” (SILVA, 2008: 127). Silva conclui que ao invés de ser considerado enquanto categoria étnica, o indígena apareceu inserido estritamente à estrutura de classes sociais, o que repercutiu até mesmo em uma confusão entre o indígena e o trabalhador camponês (SILVA, 2008: 127). Arriscamos a discordar um pouco dessa última acepção, pontuando apenas que se a questão indígena foi apresentada de forma falha e simplista, seria no sentido de que em alguns casos pode ter sido retratada como elemento estático do passado.

De qualquer modo, a resistência ao bombardeio cultural “externo” também se deu pela supracitada proposta de unificação identitária e cultural entre os povos, que repercutiu na adoção e caldeamento de ritmos e gêneros – como o *malambo*, o *son*, a *refalosa*, a *marinera*, a *vidala*, a *baguala*, o *polo magariteño*, a *cueca* e a *zamba* – e instrumentos musicais – como o *charango*, a *ocarina*, a *quena* e a *zampoña* (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 25). Nessa perspectiva, Rolando Alarcón continua, ainda na música *Si somos americanos*:

*Bailaremos marinera,
refalosa, zamba y son.
Si somos americanos,
seremos una canción.*

Esse intercâmbio entre as manifestações culturais de diversas partes da América Latina corrobora o testemunho do músico Gustavo Becerra, que então afirmava que “agora não coincidem as nossas fronteiras culturais com as nossas fronteiras geográficas” (BECERRA, cit. por SIMÕES, 2010: 146, tradução nossa¹⁴⁵). Para além disso, serviu como mecanismo de estímulo à valorização do múltiplo e relevante patrimônio cultural e histórico latino-americano e, nesse sentido, contribuiu por fim no processo de construção da noção de Pátria Grande. Efetivamente, o processo de desenvolvimento da identidade latino-americana da qual nos referimos está delineado à sombra da noção de Pátria Grande, na qual convergem referenciais socioculturais regionalistas, nacionais e étnicos, em um imaginário coletivo que perpassa por um conjunto de produções simbólicas e representações do real e, decorrente disso, promove o sentimento de pertencimento

¹⁴⁵ “no coinciden ahora nuestras fronteras culturales con nuestras fronteras geográficas” (BECERRA, cit. por SIMÕES, 2010: 146).

mediante a sensibilização e o reconhecimento de uma memória comum e uma identidade compartilhada.

Com tudo o que foi exposto até agora, fica evidente que estamos diante da construção de uma identidade com contornos bastante definidos. Ao tratar sobre identidade, Tomaz Tadeu Silva afirma que esta só faz sentido porque está estritamente ligada à existência de uma diferença, já que as duas categorias – identidade e diferença – se caracterizam como “resultado de um processo de produção simbólica e discursiva [que ao serem impostas] traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais” (SILVA, 2000: 81). Dessa forma, a afirmação de uma determinada identidade faz “parte de uma extensa cadeia de ‘negações’, de expressões negativas de identidade, de diferenças” (SILVA, 2000: 75), pois indiretamente indica a não participação em outros conjuntos identitários e sim no específico no qual se insere, e com o qual se reconhece.

Portanto, devemos situar essa dinâmica de alteridade enquanto um processo que, ao utilizar-se de diversos componentes para justificar a necessidade de união regional, indicou um nítido esquema de distinção entre o “nós” e os “outros” – que, diferente do ocorrido no tópico anterior, se dá aqui pela confrontação. Em *El alma lleno de banderas*¹⁴⁶, Víctor Jara homenageia Miguel Ángel Aguillera, um “Jovem *poblador* chileno assassinado pelas forças policiais em 08 de julho de 1970, durante uma passeata em apoio à candidatura de Salvador Allende” (SCHMIEDECKE, 2013: 178). Ao reporta-se a este como “*hermano, compañero*” que “*Ahí, debajo de la tierra, / no estas dormido*”, porque “nós” (os povos) seguimos juntando forças e bandeiras, ele parece fazer referência também ao “gigante adormecido” que se seria a América Latina – essa figura que para muitos deveria ser despertada, mas para Víctor “não está dormindo”, embora estivesse resguardada, fragilizada, ao abrigo da terra (tal como Miguel).

*Allí donde se oculta el criminal
tu nombre brinda al rico muchos nombres.
El que quemó tus alas al volar
no apagará el fuego de los pobres.*

Ao posicionar o “rico” como o usurpador e perverso que queimou as asas de Miguel (ou, como aqui entendemos, do “gigante”) e “os pobres” como aqueles que, apesar

¹⁴⁶ (ANEXO 14): Canção lançada em abril de 1971 pelo selo DICAP, pertencente ao álbum *El derecho de vivir en paz*.

de tudo, não irão sucumbir, Jara explicita quem são, portanto, o “nós” e os “outros”: os primeiros – representados pelos pobres, demonstrados quase como uma extensão orgânica do “gigante” – são os povos latino-americanos que tiveram suas vivências e culturas aniquiladas pelos segundos, os ricos, responsáveis por produzir no país e na região uma experiência histórica de exclusão e subjugação. E então, Víctor segue:

*Aquí hermano, aquí sobre la tierra,
el alma se nos llena de banderas
que avanzan,
contra el miedo,
avanzan,
venceremos.*

Dessa forma, a concordância de comunhão entre povos de tantas bandeiras guardava relação com o entendimento de que, também no presente, os problemas e desafios apresentados na experiência particular de um país (como é o caso da situação conjuntural na qual o *poblador* foi assassinado) mostravam-se bastante similares aos dos seus vizinhos, fruto da contínua ação exploradora deste “outro”, visto então como um “inimigo comum” – motivo pelo qual avançando juntos, Jara afirma que “venceremos”. Tratando do então tempo presente Violeta Parra expõe, na canção *Los pueblos americanos*¹⁴⁷, que a angustia vivida pelos povos americanos seria “*porque los gobernadores [...] los tienen aprisionados*”, o que faz a folclorista perguntar-se “*¿Cuándo será ese cuando [...] que la América sea/ solo un pilar?*”. Por conseguinte, propõe:

*Solo un pilar, ay sí,
y una bandera.
Que terminen las bullas
en la frontera.*

*¡Por un puña'o 'e tierra,
no me armen guerra!*

Nesse sentido, seriam também os próprios governantes dos países que, segundo Violeta, apresentavam-se como o “inimigo” que manteria presos os povos, além de obrigá-los a estar na linha de frente de uma gananciosa guerra de disputa pela conquista e o poder sobre as terras.

¹⁴⁷ (ANEXO 15): Música escrita entre 1964 e 1965 pela gravadora EMI Odeón, correspondente ao disco *Carpa de la Reina*. Álbum de promoção, no qual comunicava ao povo a abertura de um centro cultural que ela projetava como uma grande “*universidad nacional del folklore*”. <http://perrera.org/obras-colectivas/obra-colectiva-carpa-la-reina-1966/5653/>

A construção de toda essa formulação identitária com a qual os artistas da NCCh se identificavam teve como elemento fundamental o debate “latinoamericanista” empreendido por diversos intelectuais da região no transcurso de séculos – incentivado principalmente a partir do embate entre o já citado José Martí e Domingo Sarmiento no final dos oitocentos, passando também por ensaístas como Torres Caicedo e José Enrique Rodó¹⁴⁸ – e, após a Revolução Cubana, foi retomada e direcionada pelo governo da ilha (SANTOS, 2014: 39-40) Assim, Cuba reforçou o imaginário de América Latina como um corpo referencial comum que antes de tudo, deveria manter sua integridade defendendo-se da ameaça do “inimigo comum”, que seria o projeto imperialista e sua estrutura dominante – representado pelos Estados Unidos, mas também pelos dos mandatários governamentais latino-americanos coniventes e partícipes desse sistema e também das empresas privadas capitalistas que mantinham o monopólio sobre o mercado destes países.

Nesse mesmo sentido, na canção *América guerrera*¹⁴⁹, Alarcón direciona-se para a “guerreira” e “querida” América, rememorando um belo passado – descrito em um cenário tão harmônico que chega a beirar o fantasioso – que se contrapunha a um momento posterior (e não dá pistas de quando havia começado) no qual “*te condenan a vivir en el espanto*”, situação que se arrastaria até o então presente, no qual afirma que “*Por tu tierra corre sangre,/ sangre que es mía*”. Nesse cenário, Rolando conclui pesaroso:

*En tu tierra pisada por valientes
ahora duermen tranquilos los tiranos
y se sonríen los cobardes asesinos
de mis hermanos.*

Essa mesma construção de polarização entre o “nós” (o “povo”, os “irmãos”, os que estão “juntos”) e o “outro” (o “tirano”, o “criminoso”, o “assassino” ou mesmo os

¹⁴⁸ Sobre o embate entre Martí e Sarmiento, Villafañe (SANTOS: 2014: 39-40) afirma que este será o momento no qual o debate sobre a identidade continental (e/ou) latino-americana toma corpo e entra em atrito em torno da existência do caráter ocidental ou não dessas nações. O primeiro defendia a valorização cultural latino-americano enquanto mecanismo de diferenciação com os Estados Unidos, já o segundo achava que este último deveria ser o modelo societário e cultural a ser seguido pelas nações do sul. Por sua vez, já em 1957, Rodó resgata a obra “Tempestade” de Shakespeare para fazer uma metáfora com essa relação sul-norte, identificando a América Latina e a sociedade industrial (representada pelos EUA) como Ariel e Calibã, respectivamente, e defendendo que o século que iniciava traria consigo a vitória do primeiro.

¹⁴⁹ (ANEXO 16): Esta canção aparece registrada em disco pela primeira vez em 1969, no álbum *El mundo folclórico de Rolando Alarcón*, e contou com o acompanhamento musical do duo “*Los Emigrantes*”, formado por Enrique San Martín e Carlos Valladares. Foi editado no Chile por Tempo, selo discográfico que Rolando tinha criado em 1968. (<http://perrercac.org/chile/rolando-alarcn-el-mundo-folclrico-de-rolando-alarcn-1969/2739/>).

“governadores”) aparece repetidamente nas canções, ora apontando explicitamente quem representa esse “outro” tirano (como aponta Violeta), ora deixando subentendido (como nesta última canção). Todas essas guardam em comum a evidência de uma construção identitária subalterna, já que aponta sempre o outro como aquele que está em posições políticas, sociais e/ou econômicas dominantes. Identidade esta que, se bem pode ter se construído por meio de definições por vezes simplistas ou mesmo contraditórias (bem como qualquer tipo de identidade, dada sua natureza plástica e carregada de vicissitudes), não deixa de ser pertinente enquanto instrumento de afirmação e produção de esquemas de representação social alternativos às histórias oficiais deste território.

Assim, conforme apontam Chiappe e Farfán, “Esta integração latino-americana da NCCh não se entendia como um mero capricho, mais sim ratificava a irmandade dos povos do continente em sua luta por sair da miséria” (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 25, tradução nossa¹⁵⁰). Em *América nuestra*¹⁵¹, agora com um sentido bem mais esperançoso, Alarcón conclama a essa “nossa” América, a “*dulce compañera*”, a que desperte – mais uma vez aparece ideia do gigante adormecido – e seque as lágrimas de penar, pois “*Es el alba que trae la esperanza, / América nuestra, mi canto ya te alcanza*”. Dessa forma, o cantor expressa:

*Y mi pecho y tu pecho
y mis manos y tus manos
construirán ese camino nuevo
que trae la esperanza de un vivir sin horror.*

Violeta também expressa esse sentimento com a *Canción final*¹⁵², na qual fala sobre “*el grandioso/ momento tan venturoso*” que “*en este siglo moderno*” o povo clama: “*Basta/ pa’l pobre ya los infiernos*”. Assim, Violeta descreve o processo de transformação pelo qual o continente vinha passando, com marcada ascensão da participação e atuação popular:

*América aquí presente
con sus hermanos de clase.
Que empiece la fiesta grande*

¹⁵⁰ “Esta integración latinoamericana de la NCCh no se entendía como un mero capricho, sino que ratificaba la hermandad de los pueblos del continente en su lucha por salir de la miseria” (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 25).

¹⁵¹ (ANEXO 17): Música pertencente ao disco *Voz para el camino*, editada pela gravadora Hit-Parade, no ano 1969.

¹⁵² (ANEXO 18): Foi estreada ao vivo no teatro *Antonio Varas de Santiago* em dezembro de 1972. Nesse mesmo ano o selo DICAP publicou-a em um LP com o nome de *Canto para una semilla*, que reuniu a voz solista de Isabel Parra ao conjunto Inti-Illimani.

*de corazones ardientes,
se abracen los continentes
por este momento cumbre,
que surja una perdidumbre
de lágrimas de alegría,
se baile y cante a porfía,
se acaben las pesadumbres.*

Violeta convida à grande festa que esse processo autoriza, pelo momento que está prestes a chegar, no qual “*el pueblo tendrá mudanza*” pois “*Todo estará en armonía*”. Mas ao invés de fazer a convocação aos “povos” – como um ente de alcances muito amplos e indefinidos – Violeta parece voltar-se então aos seus companheiros de ofício para que participem dessa grande comemoração pela qual “*la música se desliza*”, tornando-se o cantor uma espécie de porta-voz de “*Miles y miles de miles/ de voces fundida en una*”.

Ao ser o sentimento latinoamericanista um dos principais pilares formativos da NCCh, faz sentido situá-la novamente no movimento mais amplo do qual faz parte, a Nova Canção Latino-Americana. Esta última revelaria, segundo Garcia, a profusão de caracterizações que são comuns às expressões de cada país, produto da atividade compartilhada e em constante diálogo entre os artistas dos diversos países (GARCIA, 2005: 10-1). De fato, concepções como as apresentadas nas canções anteriores, aparecem refletidas de forma bastante semelhante na composição e no repertório de artistas de todo o continente. É o caso da música *CanCIÓN con todos*¹⁵³, dos argentinos Armando Tejada Gómez e César Isella, na qual a narração em primeira pessoa descreve seu recorrido pelas diversas partes do continente, destacando suas características e a comoção que lhe causa:

*Siento al caminar
toda la piel de América en mi piel
y anda en mi sangre un río
que libera en mi voz su caudal.*

Por fim, o narrador conclama ao “*hermano americano*” a que se junte a ele para cantar: “*Libera tu esperanza/ con un grito en la voz*”. Esta e tantas outras construções poéticas são o que motivam Flores a definir a NCLA como “um registro afetivo, uma proposta artística e política” (FLORES, 2007: 140, tradução nossa¹⁵⁴). Tendo como precursores músicos como Violeta Parra, o argentino Atahualpa Yupanqui e o cubano

¹⁵³ (ANEXO 19): Canção editada por Philips Records, no ano 1970, com o álbum *El grito de la tierra*.

¹⁵⁴ “*un registro afectivo, una propuesta artística y política*” (FLORES, 2007: 140).

Carlos Puebla (GARCIA, 2005: 3), a NCLA foi o ápice da construção da “música latino-americana”¹⁵⁵ que começou a se delinear nos anos cinquenta, e se tornou “um símbolo de consciência latino-americana expressada na continuidade e consonância de ideias compartilhadas sobre o destino que devem ter os povos da América Latina” (VELASCO, 2007: 145, tradução nossa¹⁵⁶).

Nesse sentido, retornaremos mais uma vez aos postulados de Tomaz Silva, que define que as categorias “identidade” e “diferença” são duas criações socioculturais mutuamente determinadas, que se tornam possíveis através dos atos de linguagem, e somente adquirem sentido se inseridas numa cadeia de diferenciação linguística (SILVA, 2000: 78). Logo, se é mediante a linguagem que se investem esses discursos para criar uma interpretação da realidade, a noção de *linguagem autorizada* de Pierre Bourdieu (1998) é oportuna ao postular que esses discursos só são eficazes se proferidos por um porta-voz delegado por alguma instituição maior que o valida, se essa instituição é reconhecida e se o locutor se torna legítimo perante os receptores.

De fato, ao contrário da NCCh, a Nova Canção Latino-americana se consolidou como uma proposta específica e intencionada de reunir essas experiências que se mostravam bastante similares, para torná-las mais coesas e como mecanismo de ação e incentivo à via revolucionária de esquerda (FLORES, 2012: 140). Assim, a NCLA foi articulada principalmente pela realização de encontros e festivais internacionais por toda a região, impulsionados pelos Partidos Comunistas de cada país e, especialmente, pelo governo revolucionário de Cuba por meio da *Casa de las Américas* (LISKA, 2014: 3). Desses encontros, o já mencionado *Festival de la Canción Protesta* – realizado em 1967 em Varadero – terá papel fundacional para o movimento e a delimitação do papel social dos cantores nos processos de luta revolucionária (VELASCO, 2007: 146).

Ao se auto-intitularem “trabalhadores da canção protesto”, reforçavam o argumento, defendido por Fidel Castro, de que o artista deveria se considerar um trabalhador como qualquer outro a serviço da revolução – concepção que tinha como premissa a reformulação da divisão

¹⁵⁵ Esse entendimento sobre a conformação de uma “música latino-americana” – de forma mais concisa e dentro dos moldes que têm sido apresentados – curiosamente se solidificou a partir da experiência de deslocamento com relação à região, quando por diversos motivos artistas de todo o continente passaram estadias na Europa – principalmente em Paris – e tiveram a oportunidade do intercâmbio cultural entre eles. Assim, a experiência de distância e nostalgia fez com que voltassem seus olhares à região (LISKA, 2014: 3).

¹⁵⁶ “*un símbolo de consciencia latinoamericana expresada en la continuidad y consonancia de ideas compartidas sobre el destino que deben tener los pueblos de América Latina*” (VELASCO, 2007: 145).

intelectual/povo a partir da intenção de promover a identificação total das duas categorias (JÚNIOR; SCHMIEDECKE, 2013: 126-7).

Em discordância com o que foi apresentado anteriormente, Velasco sustenta que “a dinâmica deste processo [de formação da NCLA] parece indicar uma necessidade de uniformizar as ideias desde cima, a partir da elite intelectual que acreditava possuir a fórmula ideológica e cultural necessária para a emancipação do povo” (VELASCO, 2007: 145, tradução nossa¹⁵⁷). Essa concepção de Velasco, que sinaliza a um juízo em relação ao teor ideológico do marcado posicionamento de esquerda no movimento, é compartilhada por uma parcela da bibliografia especializada no assunto – tanto com respeito à NCLA como com relação à NCCh – e se configura como um ponto de tensão que ganha destaque nessa área de pesquisa. Nesse sentido, parece oportuno ser tratado com um pouco mais de profundidade.

c) Revolução e ideologia

Conforme afirma Liska (2014: 2-8), a história da cultura na América Latina está marcada por lutas de poder, reflexo das tensões sociais e políticas que permearam o transcurso histórico dessas sociedades. Na música, especificamente, as expressões musicais mostraram-se tanto como “mecanismos de controle social e formas de construir hegemonia” (IDEM, 2014: 2, tradução nossa¹⁵⁸) quanto, em contraposição a estas, como “gestos de resistência e processos de negociação” (IDEM, 2014: 2, tradução nossa¹⁵⁹).

Conforme postula Roger Chartier, a dinâmica do mundo social está marcada pela constante luta de representações, na qual os diferentes grupos sociais disputam poder e domínio. Nesse sentido, as representações funcionariam como “mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores, que são os seus, e o seu domínio” (CHARTIER, 1990: 17). Chartier propõe, ainda, que as representações seriam criadoras de realidades, e estas últimas gerariam práticas que, por sua vez, alimentariam as representações – portanto, essa cíclica (re)construção da realidade poderia ser facilitadora tanto de uma perpetuação da dominação quanto da transformação desse esquema (CHARTIER, 1990: 17).

¹⁵⁷ “la dinámica de este proceso [de formación de la NCLA] pareciera indicar una necesidad de uniformar las ideas desde arriba, desde la élite intelectual que creía poseer la fórmula ideológica y cultural necesaria para la emancipación del pueblo” (VELASCO, 2007: 145).

¹⁵⁸ “mecanismos de control social y formas de construir hegemonía” (LISKA, 2014: 2).

¹⁵⁹ “gestos de resistencia y procesos de negociación” (LISKA, 2014: 2).

Portanto, ainda de acordo com Chartier, é preciso fazer em cada caso, “o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza” (CHARTIER, 1990: 17). No caso de grupos em posições subalternas, por exemplo, a legitimação exige a construção de um embasamento coeso e atrativo de esquemas representativos que passem a ser significantes para uma certa coletividade que, ao se identificar, reforça a validade dessa representação.

Tendo apresentado essas considerações, situamos a Nova Canção Chilena como uma manifestação cultural contra hegemônica que, ao utilizar a música como um instrumento de ação e manifestação artística e política, intervém na representação social – e, conseqüentemente, na realidade e nas práticas – apresentando uma ótica alternativa à dominante sobre a vivência social e política. Por outra parte, será mediante os próprios elementos discursivos de nítido teor político e ideológico das músicas que estes buscarão a legitimação das posições que partilhavam por parte de um corpo social.

Nesse sentido, ganha destaque a reiterada posição dos músicos da NCCh enquanto colaboradores e narradores dos processos revolucionários. Com o desígnio de “canção revolucionária”, estes buscaram legitimar as efervescências do presente desse então por meio de releituras históricas sobre processos de independência e episódios revolucionários, pelos quais enalteciam figuras de guerrilheiros e libertadores, transformando-os em heróis (MOLINA, 2006: 30).

Possivelmente um dos personagens mais referenciados nas músicas, no Chile e na América Latina, é o guerrilheiro Ernesto Guevara de La Serna (1928-1967), assassinado pelos serviços de inteligência estadunidenses, em outubro de 1967, na Bolívia. Em *El aparecido*¹⁶⁰, Jara descreve o guerrilheiro como um “*hijo de la rebeldía*” que “*abre sendas por los cerros*”, marcado por uma insígnia de fortaleza heroica pela qual “*nunca se quejó del frío, / nunca se quejó del sueño*”, mas que teria sido perseguido pela “*fúria del poderoso*” por “*regalar su vida*”.

Pese aos esforços do governo estadunidense¹⁶¹, além de tornar o “Che” um mártir da guerrilha impulsionada por Cuba, as diversas produções que prestavam homenagem a

¹⁶⁰ (ANEXO 20): Lançada por primeira vez em 1967, esta música compõe o álbum *Víctor Jara*, do selo Odeón.

¹⁶¹ Em circular confidencial datada de 13 de outubro de 1967, o Departamento de Estado dos Estados Unidos expunha o receio de que Cuba tornasse o Che “um mártir de ‘nossa intervenção’”, pelo que manifestava que todas as sedes diplomáticas deste país deveriam zelar pelo silêncio com relação a “nossos méritos”, deixando a “vitória” sobre a guerrilha ao governo boliviano (LILLO&APIOLAZA, 2015: 191).

este apontavam claramente o seu assassino: os Estados Unidos. Nessa mesma canção, Jara denomina o poderoso em fúria tanto como a “águila” quanto como os “*cuervos con garra de oro*”. Em *Cueca al Che*¹⁶², de Rolando Alarcón e Fernando Alegria, seriam os “*malditos coroneles*” os “*canallas*” e “*cobardes*” que mataram o Guevara, o “*fuego que nos ampara*”. Por sua vez, Quilapayún expressa na *Canción fúnebre para el Che Guevara*¹⁶³, que embora a perda do ícone fosse um momento em que “*la tierra gime en la oscuridad*”, a guerrilha seguiria e a “*fiesta de buitres*” não duraria muito mais.

Levando em conta o quesito revolucionário, também se acolheu nessas canções a referência “terceiro-mundista”, ancorada na ideia de solidariedade entre países ou povos subjugados e excluídos de todo o mundo¹⁶⁴ (SCHMIEDECKE, 2013: 167), na qual a mais ressaltada temática será a Guerra do Vietnam¹⁶⁵. Tratando sobre esta última, Víctor Jara escreve e musica *El derecho de vivir en paz*¹⁶⁶, em homenagem ao “poeta” Ho Chi Minh, pseudônimo do estadista e líder revolucionário vietnamita Nguyen Sinh Cung (1947-1964), ao qual direciona seu discurso. Assim, Jara assegura ao guerrilheiro que “*ningún cañón borraré/ el surco de tu arrozal*” e, entrega ao “tío” Ho “*nuestra canción*” – que é um “*fuego de puro amor*” que emana dos que, desde outro continente estão solidarizando com sua luta. Para converter a triste condição de Indochina – lugar “*donde revientan la flor/ con genocidio y napalm*” –, esse canto que é universal torna-se uma “*cadena que hará triunfar,/ el derecho de vivir en paz*”. Com isso, Víctor expõe a exigência de um direito básico e universal da humanidade que é o de poder ter uma vida digna e em paz, deixando uma implícita crítica à intervenção militar estadunidense.

Outra obra que vale a pena ser comentada sobre esse tema é a cantata *Vivir como él*,¹⁶⁷ de Luis Advis e Frank Fernández, na qual o personagem referenciado será o “jovem

¹⁶² (ANEXO 21): Música lançada por primeira vez em 1969, com o disco *El mundo folklórico de Rolando Alarcón*, selo Tiempo.

¹⁶³ (ANEXO 22): Música lançada por primeira vez no álbum *X Viet-Nam*, do grupo Quilapayún, em 1968, selo DICAP.

¹⁶⁴ Nesse sentido, também a adoção e referenciação de cantos revolucionários extracontinentais – especialmente a Revolução Mexicana e a Guerra Civil Espanhola – aponta à existência de um intercâmbio cultural e de influências políticas ainda mais amplo que o predominante na América Latina (GARCÍA, In: RODRÍGUEZ, 2016: 16).

¹⁶⁵ Nesse sentido, será de grande relevância a realização do Festival Mundial das Juventudes e os Estudantes pela Solidariedade, a Paz e a Amizade, em 1968, na Bulgária, que tinha como objetivo principal estimular a mobilização pela solidariedade com Vietnam e logrou promover um forte impacto sobre as juventudes do mundo inteiro. Fruto do encontro mundial, o álbum *Por Vietnam*, de Quilapayún, será oferecido à luta vietnamita (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 110).

¹⁶⁶ (ANEXO 23): Lançado em álbum homônimo, em 1970, selo DICAP.

¹⁶⁷ (ANEXO 24): Lançada em álbum homônimo, a cantata foi lançada em 1971, pelo selo DICAP. A cantata ocupou todo o lado A do LP, e teve como narrador o ator Héctor Duvauchelle.

eletricista” e guerrilheiro Nguyen Van Troi – possuidor de uma “*nobre convicción*”, que nem as “*las torturas más horribles*” que sofreu puderam abalar. Nesta cantata popular, se alternam duas vozes em meio a interlúdios instrumentais: ora aparece o brado de um coro que se dirige a Van Troi para afirmar que “*a pesar del sufrimiento/ cantamos*”, já que a favor de Vietnam “*estamos dispuestos a dar/ hasta nuestra propia sangre*”; ora aparece uma voz desacompanhada, que se coloca no lugar do guerrilheiro para contar sua história de ter “*crecido formado por la revolución*”, suas motivações revolucionárias por carregar “*un odio incontenible hacia los enemigos de la patria*” e seu pesar por “*no poder continuar la lucha por la liberación de mi pueblo y de mi clase y realizar el ideal de mi vida*”. Esta última, será a mesma que na introdução narra a situação pela qual o personagem foi fadado ao fuzilamento – perpetuado pelas “*autoridades títeres*” de Saigón, em outubro de 1964, sob ordens dos “*yanquis*” que “*a traición*” condenaram à morte Van Troi.

De volta ao contexto local, a representação do guerrilheiro herói aparece também na figura de um importante “libertador da pátria”, atuante nos processos de independência do Chile: Manuel Rodríguez (1785-1818). Assim, Violeta Parra introduz a canção *Hace Falta Un Guerrillero*¹⁶⁸, expressando a vontade de ter um filho que tivesse as virtuosas características do personagem histórico, motivo pelo qual lhe daria o mesmo nome e sobrenome. Nesse sentido, expõe que do tipo de guerrilheiro “*como fue Manuel Rodríguez/ debieran haber quinientos*”, mas, continua pesarosa dentre os oito milhões de chilenos “*no hay ni uno que valga/ la pena en este momento*”. A partir da constatação de que desde Manuel Rodríguez não houve nenhum outro que se equiparasse a esse, Violeta conclama ao próprio guerrilheiro que “*levántese de la tumba*” porque “*hay que pelear*” para promover a libertação dos povos – no que parece representar uma espécie de chamado a um segundo processo de independência, dado o papel histórico do herói referenciado. Ao libertador da pátria se soma um último nome que, desta vez será o de uma figura ícone do movimento operário chileno, homenageado por Victor Jara com a canção *A Luis Emilio Recabarren*¹⁶⁹:

*Árbol de tanta esperanza
naciste en medio del sol
tu fruto madura y canta
hacia la liberación.*

¹⁶⁸ (ANEXO 25): Esta música consta no LP Toda *Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. VIII*, de 1961, da gravadora Odeón.

¹⁶⁹ (ANEXO 26): Canção lançada em 1969, no álbum *Pongo en tus manos abiertas*, selo Jota Jota.

Assim como o anterior, Luis Emilio Recabarren (1876-1924) apresenta-se como elemento chave de promoção da liberação almejada. Porém, neste caso, o autor se utiliza de artifícios poéticos para retratar Recabarren como uma espécie de ente que se expressa nos diversos elementos da natureza. Dada essa sua posição de “pai visionário da Nova Pátria”¹⁷⁰, Jara oferece depositar em suas mãos abertas sua “*guitarra de cantor*”, o “*martillo de los mineros*” e o “*arado del labrador*”. Se bem o resgate de sua figura remete diretamente à militância política de Víctor, ela também é uma ode à tradição de luta dos trabalhadores e expõe, portanto, o comprometimento do autor com a causa popular.

Tanto esta quanto as outras construções de figuras de mártires retratadas nos discursos musicais abordados neste ponto nos levam à já comentada problematização com relação ao teor ideológico sustentado pela NCCh. Silva (2008: 73) propõe uma reflexão bastante elucidativa sobre o tema. Ao comentar sobre a crítica realizada por um meio de comunicação com relação às transformações no uso do folclore feitas pela NCCh (juízo este não feito com relação ao *Neofloklöre*, muito pelo contrário), a autora afirma que tal parecer sinalizava, na verdade, a “uma crítica silenciosa, não explícita, sobre o conteúdo político e de crítica social que estava presente nas letras das canções” (SILVA, 2008: 73).

Essa crítica velada que se estende à diversas facetas e representações manifestas em todo o conjunto simbólico sustentado pela NCCh está presente em uma boa parcela das revisões históricas sobre o movimento – nas quais ditos autores expõem a necessidade de fazer uma abordagem “sem as *paixões* ou *posturas militantes* que têm permeado a visão dos que tem tratado sobre o tema” (VELASCO, 2007: 139), tradução nossa¹⁷¹- grifo nosso). A acepção acima exemplifica como há um incômodo implícito sobre uma determinada posição política que “cegaria” aqueles que tratam sobre o movimento e partilham dos ideários desse. Isso demonstra, por extensão, um desconforto com os próprios princípios da NCCh: sua posição de contraposição à ordem vigente e, notadamente, seu posicionamento à esquerda do espectro político.

Difícilmente se encontrará uma “opinião crítica” com termos semelhantes aos grifados em produções sobre um movimento dominante como foi, por exemplo, a *Música Típica*. Porque quando expressa que é um problema a existência em si de um

¹⁷⁰ Essa descrição consta nos comentários da capa do disco *Pongo en tus manos abiertas*, que é iniciado com a canção comentada.

¹⁷¹ “*sin los apasionamientos o posturas militantes que han permeado la visión de quienes han tratado el tema*” (VELASCO, 2007: 139).

posicionamento político de determinadas narrativas, traduz a falsa ideia da possibilidade de uma imparcialidade e quer dizer, de forma velada, que essa posição política especificamente de esquerda que é o problema, que não é legítima, que é falha. Esse exemplo ilustra a “luta de representações” (CHARTIER, 1990: 17), da qual a NCCh faz parte enquanto expressão do “gesto de resistência” apontado por Liska (2010: 2), pelo que precisou constantemente afirmar-se e justificar-se para lidar com as divergências de seu tempo – e até hoje parece necessitar do embasamento coeso e atrativo de esquemas representativos para validar-se.

Com isso, não se trata de ignorar as contradições obviamente existentes nos discursos da NCCh, nem de desconsiderar que esta faz parte dos grupos que buscam impor domínio nas lutas de representações, ou até mesmo encobrir a associação direta ou indireta dos seus integrantes com partidos políticos. Pelo contrário, se busca entendê-la exatamente de acordo com isso, mas por uma ótica menos simplista.

Sobre o movimento mais amplo do qual a NCCh fez parte, Garcia expõe que “Arriscamos afirmar que o ideário que sustentava a Nova Canção coincidia, até certo ponto, com a ideologia do Partido Comunista e vice-versa” (GARCIA, 2005: 9)¹⁷². De fato, muitos dos artistas da NCLA e também da NCCh foram filiados a esse partido e, quando não, tiveram algum tipo de relação com este no seu caminho profissional. Isso porque os Partidos Comunistas dos diversos países latino-americanos foram um dos mais importantes impulsores da consolidação e difusão da Nova Canção na região. Ainda assim, é necessário ressaltar, estes foram apenas um elemento em meio à uma diversidade de indivíduos e grupos de artistas, intelectuais e movimentos sociais de diferentes vertentes de esquerda que estiveram envolvidos na articulação da proposta revolucionária, “mobilizados por utopias libertárias e igualitárias de sociedade” (WOZNIAK-GIMÉNEZ, 2014: 69).

Com isso entendemos que apesar do explícito posicionamento de esquerda dos artistas da NCCh, e a filiação de muitos dos seus artistas a partidos desse espectro político – principalmente o Partido Comunista –, estes músicos apresentaram um projeto político

¹⁷² Um dado interessante com relação à questão de imposição ideológica do Partido Comunista é a DICAP (o selo discográfico da NCCh) que foi bastante criticada por seu caráter sectário e restritivo já que, tendo nascido no seio das juventudes comunistas, fazia uma rígida análise sobre a forma e o conteúdo de acordo com as definidas bases ideológicas do partido. Por outro lado, este selo representou um meio alternativo para a gravação de músicos com propostas experimentais e diversificadas que, ou não eram aceitas de nenhuma forma nos meios da indústria cultural, ou quando conseguiam igualmente lhes eram impostas limitações de forma e conteúdo (LISKA, 2014: 3; GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009: 110-1).

e cultural que se mostrou bem mais do que uma simples extensão do programa revolucionário cubano ou dos preceitos ideológicos do Partido Comunista. Guardando suas particularidades, bem como a mescla de subjetividades de cada um dos seus componentes, a NCCh indicou a uma sólida proposta na qual “a música não foi o simples resultado de um alinhamento político, mas sim uma instância de criação da identidade compartilhada” (LISKA, 2014: 3, tradução nossa¹⁷³).

¹⁷³ “*la música no fue el simple resultado de un alineamiento político sino una instancia de creación de la identidad compartida*” (LISKA, 2014: 3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música engajada encabeçada pelo movimento da Nova Canção Chilena (NCCh) teve e ainda tem um impacto singular e de grande importância tanto na sociedade chilena como em outros países da América Latina, tendo se tornado patrimônio musical e referência da cultura chilena. Isso se dá, dentre outras coisas, porque as músicas desse movimento revelam um tipo de representação do real que tem seu impacto mobilizador e marcada importância cultural, política e social (SOWTER, 2008: 18-9).

Conforme buscamos abordar nesta pesquisa, a NCCh dialoga com o espaço-tempo no qual se insere. Dessa forma, ela é inegavelmente um fruto de seu tempo, no qual uma multiplicidade de expressões sociais surgia a nível global, tendo em comum a crítica aos paradigmas que estruturavam os esquemas sociais e políticos vigentes, mobilizadas principalmente pelo protagonismo juvenil (SIMÕES, 2010: 138-9). Nesse sentido, e conforme tratado no primeiro capítulo, este movimento se situa especificamente como marca da tensionada disputa político-ideológica motivada pela Guerra Fria, que na América Latina se fez mais presente principalmente após a Revolução Cubana – que retirou a influência hegemônica imperialista dos Estados Unidos no continente. Nesse sentido, situamos este movimento no que Wozniak-Giménez definiu como “utopia de transformação”: uma consciência de marcado teor politizado e contestador do *status quo* compartilhada entre intelectuais e artistas latino-americanos (WOZNIAK-GIMÉNEZ, 2014: 69).

De forma geral, em todo o processo de construção conceitual e desenvolvimento estético, de auto percepção e de encontro com o outro, os artistas desse movimento – tanto na qualidade de *cantautores* como de forma grupal – conservaram em comum o discurso de caráter contra hegemônico e crítico à mercantilização da cultura, a crítica à desigualdade e à indiferença social, a articulação latino-americana e a concepção de solidariedade e reconhecimento de atores sociais sistematicamente preteridos.

Para validar esses discursos, se criaram relações entre passado, presente e futuro. Tendo como foco o presente enquanto momento que urge pela necessidade de ações, a relação com o passado se deu por um processo de resgate de memórias e à argumentação do agora como continuidade: por um lado, continuidade de injustiças já não cabíveis ao presente, por outro, continuidade de agir tal qual personagens históricos referenciados

como mártires da luta revolucionária e tornados heróis não-oficiais. Por sua vez, a relação com o futuro esteve baseada em um devir de esperança, tanto de transformação social de modo amplo como, no caso específico da experiência da Unidade Popular, de criação de uma nova sociedade – nos dois casos visualizando uma sociedade mais igualitária e justa. Nesse sentido, destacamos nesta pesquisa três pontos que pareceram ser bastante importantes no constructo discursivo aqui tratado.

O primeiro deles é a questão da desigualdade e da visibilidade dada aos sujeitos socialmente preteridos. De forma a situar-se enquanto agente histórico e social, o *cantautor* da NCCh concebeu seu canto como um dever, tendo o comprometimento com as questões sociais como a principal motivação para a existência do seu canto. Dessa forma, buscou ser um grito pelos setores marginalizados (tanto das áreas urbanas como do campo) em um país marcadamente desigual e em um contexto de grande transformação na vida urbana e rural. Nesse sentido, o movimento buscou exteriorizar as más condições de vida e de perspectivas futuras daquelas pessoas que tinham pouco ou nenhum espaço de fala a partir do encontro com a realidade destas mesmas, buscando o máximo contato com o povo e o estudo e utilização de manifestações que lhes fossem próprias.

Portanto, com o uso do folclore e sua associação a temáticas de crítica social e política, os autores da NCCh buscaram fazer da apropriação da cultura popular um meio de encontro com o povo – já que entendido como verdadeiro portador e representante do vernáculo (MOLINA, 2010: 11). O encontro com o outro, tanto com o sujeito quanto o na referência à questão indígena, apareceu permeado certas vezes por entendimentos idealizados e românticos, conforme explica Silva (2008: 83/127). Ainda assim, o esforço na busca pela diversidade de vivências permitiu um olhar mais sensível e um verdadeiro processo de encontro – e, em alguns casos, o fusionamento – entre o “eu” (o artista) e o “outro” (o povo) (SCHMIEDECKE, 2013: 60). Nesse sentido, os discursos da NCCh buscaram identificar explicitamente e em diversas canções quem seriam esses sujeitos (o público principal para quem os cantores se dirigiam e sobre o qual tratavam) socialmente preteridos e historicamente subjugados: o mineiro, o campesino, o trabalhador fabril, o operário explorado, o pobre negligenciado, subjugados no geral. Portanto, consideramos que neste quesito os discursos musicados dos artistas da NCCh mostraram-se inseridos de maneira mais direta na história coletiva.

Com isso, buscamos situar a proposta política e artística da NCCh como um mecanismo de resgate e produção das “memórias subterrâneas” as que se refere Michel Pollack, já que ao estar comprometida em trazer à tona a vivência daqueles sujeitos ou grupos negligenciados social e politicamente, “reabilita a periferia e a marginalidade [ao mesmo tempo que] acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLACK, 1989: 4). Assim, os discursos da NCCh resgataram as “memórias subterrâneas” ao construir suas temáticas em torno dos atores sociais marginalizados do seu presente e do passado, ao passo que sua própria música também produziu essas memórias com a sua manutenção no futuro.

Seguindo essa mesma lógica, apresentamos ainda um segundo ponto que se constitui um referencial elementar da NCCh: a identificação latino-americana. Se verificou que esta estaria delineada à sombra da noção de Pátria Grande, na qual convergem referenciais socioculturais regionalistas, nacionais e étnicos, em um imaginário coletivo que perpassa por um conjunto de produções simbólicas e representações do real e, decorrente disso, promove o sentimento de pertencimento mediante a sensibilização e o reconhecimento de uma memória comum e uma identidade compartilhada.

De acordo com os postulados de Tomaz Tadeu Silva (2000, 75), de que a identidade existe a partir de uma relação com a diferença, entendemos que a concordância de comunhão entre povos de tantas bandeiras se dava pelo entendimento de que no então presente, os problemas e desafios apresentados na experiência particular de um país mostravam-se bastante similares aos dos seus vizinhos, fruto de um histórico comum de exploração e subjugação do “inimigo comum”. Este último se apresenta então, e de acordo com a consciência latinoamericanista reforçada por Cuba, como o projeto imperialista e sua estrutura dominante – representado pelos Estados Unidos, mas também pelos dos mandatários governamentais latino-americanos coniventes e partícipes desse sistema e também das empresas privadas capitalistas que mantinham o monopólio sobre o mercado destes países.

Portanto, a partir das músicas analisadas neste ponto, se verificou a evidência de uma construção identitária subalterna, já que aponta sempre o outro como aquele que está em posições políticas, sociais e/ou econômicas dominantes. Portanto, aqui se ressalta que dentro deste recorte os protagonistas desse movimento se entendiam sempre como o “povo”, motivo pelo qual aferimos que estes não somente entendiam aqueles sujeitos

referenciados como os “povos subjugados”, mas também eles mesmos – principalmente quando se situam neste âmbito físico e abstrato mais amplo da América Latina – partilhariam dessa vivência. Se, por um lado, verificamos que o entendimento sobre a identidade latino-americana pode ter se construído por meio de definições por vezes simplistas ou mesmo contraditórias, por outro, observamos que esta não deixa de ser pertinente enquanto instrumento de afirmação e produção de esquemas de representação social alternativos às histórias oficiais deste território.

O que nos leva ao terceiro e último ponto, no qual buscamos ater-nos no entendimento dos músicos do movimento tratado de que seriam colaboradores e narradores dos processos revolucionários e, nesse sentido, buscaram legitimar as efervescências do presente desse então por meio de releituras históricas sobre processos de independência e episódios revolucionários – a partir dos quais enalteceram figuras de guerrilheiros e libertadores, transformando-os em heróis (MOLINA, 2006: 30). Essas figuras apareceram na imagem do guerrilheiro latino-americano e vietnamita (este último, evidência de um entendimento de solidariedade revolucionária universal), o libertador nacional e o libertador da causa proletária e socialista.

A partir dessa constatação, entendemos que a música engajada tratada neste trabalho se ancora nas várias investidas ideológicas e, especialmente, identitárias que estão sendo compartilhadas nesse período pelas correntes de esquerda do continente, fortemente seduzidas e projetadas pela Revolução Cubana. Mas isso ocorre não por imposição ideológica ou ingenuidade política desses artistas, na verdade eles parecem bastante conscientes de que estão operando de forma a produzir o embasamento coeso necessário para manter-se enquanto “gesto de resistência” (LISKA, 2010: 2) na constante da “luta de representações” (CHARTIER, 1990: 17). E, mais do que isso, por meio desse embasamento se afirmam subjetivamente e juntamente à coletividade que compartilha e valida esse mesmo esquema representativo levantado.

Embora não se pode chegar a conclusões exatas de que maneira essas músicas tiveram impacto sobre o corpo social e nem mesmo como se deu a recepção de seus significados, é notável como sua sólida e atrativa base discursiva ideológica e seu efeito de resgatar e manter as “memórias subterrâneas” as quais se refere Michel Pollack, tenham feito dessas músicas um patrimônio musical, identitário e referencial, para boa parcela da população chilena – em especial para aqueles indivíduos que se opunham à ditadura civil-militar instaurada no período subsequente da história do país. Portanto,

lograram tomar também a futuro um profundo significado, ao menos entre seus pares (SOWTER, 2008: 18-9).

Por fim, de forma a finalizar esta pesquisa, nos propomos a fazer algumas reflexões partindo da aproximação entre o conhecimento histórico e a música. Conforme afirma Duarte, esses dois eixos são:

diferentes formas de expressar o mundo, que guardam distintas aproximações com o real. Ambas são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro. Valem-se de estratégias retóricas, estetizando em narrativa os fatos dos quais se propõem falar. Também são formas de representar inquietudes e questões que mobilizam os homens em cada época de sua história, e, nessa medida, possuem um público destinatário (leitor e ouvinte) (DUARTE, 2012: 255).

De acordo com isso, buscando fazer essa aproximação entre o já citado lugar social proposto por De Certeau e a música que é objeto desta pesquisa, arriscamos entrar por caminhos tortuosos. Em um momento no qual se assiste o avanço do conservadorismo no Brasil que, além de significar a nível amplo o rompimento das estruturas “democráticas” no país, também vem acompanhado de projetos absurdos como a “escola sem partido”, parece fazer sentido refletir sobre a problematização em torno da existência de uma postura política com relação ao mundo – numa canção ou em uma narrativa historiográfica.

Essa problematização, ou “crítica silenciosa” conforme define Silva (2008: 73), parece-nos não estar isenta de uma postura política, porque não tem como estar. Mas sim parece fazer uma pressão para que não exista a possibilidade legítima do “eu” pesquisador fazer relações entre o texto e o contexto que o próprio vive. Na crise instaurada em 1972, durante o governo de Salvador Allende, a desestabilização social (especialmente estimulada pela mídia opositora) via um clima de exaltação e intolerância que se viu refletido, por exemplo, nos movimentos de “*cacerolazos*”. Essa expressão de manifesta insatisfação da sociedade civil contra o governo foi, entretanto, marcada pelo protagonismo da elite social – majoritariamente mulheres – que saía às ruas para protestar com o alto som de batidas em panelas vazias (temática tratada em tom satírico na música *Las Ollitas* de Sergio Ortega).

Como estudar um tema como esse e não fazer aproximações entre texto e contexto? Como não fazer uma relação entre esses movimentos e os “paneleiros” que começaram a se expressar nos últimos anos no país? É certo que não cabe fazer uma análise rasa na comparação entre os dois momentos, sem considerar a particularidade de

cada um deles. Mas é possível criar paralelos. Muitos. Não cabe aqui fazer uma análise sobre cada um dos personagens, grupos sociais e tipos de governos que envolvem os dois casos, só se pretende deixar uma ideia como reflexão.

Por fim, para além da aproximação entre texto e contexto, ao deixar à vista o elemento pessoal nesta pesquisa, quiçá se realce uma análise “rasa” por meramente “denuncista”, ou que sirva apenas como uma ferramenta de autorreflexão pessoal, ou até mesmo destaque o parco entendimento sobre o fazer histórico depois de tantos anos na universidade. Eduardo Carrasco (membro do grupo Quilapayún) explica que a “canção revolucionária” feita por ele e os outros artistas da nova Canção Chilena significava uma canção que buscava falar, dentre outras coisas, “do nosso próprio amor por estes sonhos” (CARRASCO *apud* GARCÍA, 2013: 11, tradução nossa¹⁷⁴). Portanto, também esta pesquisa cheia de “paixões” e “posturas militantes” – essas que bem ressalta abster-se Fabíola Velasco (2007: 139) nas primeiras palavras do artigo citado – parece ser o amor por alguns sonhos.

¹⁷⁴ “*una canción que dijera a su modo lo que la gente vivía en esas luchas, lo que pensaba y anhelaba [...], que hablara de la sociedad que queríamos, de nuestros nuevos héroes de la libertad y de la unidad latinoamericana, de nuestro propio amor por estos sueños*” (CARRASCO *apud* GARCÍA, 2013: 11).

REFERÊNCIAS

I – Fontes:

- a) **Músicas:** *Cantores que reflexionan* (Violeta Parra); *Manifiesto* (Víctor Jara); *Yo canto a la diferencia* (Violeta Parra); *Al centro de la injusticia* (Violeta Parra); *Las casitas del barrio alto* (Víctor Jara); *El hombre es un creador* (Víctor Jara); *Marcha de la producción* (Sergio Ortega); *Las ollitas* (Sergio Ortega); *Herminda de La Victoria* (Víctor Jara); *La carpa de las coliguillas* (Víctor Jara); *Preguntas por Puerto Montt* (Víctor Jara); *Plegaria a un labrador* (Víctor Jara); *Si somos americanos* (Rolando Alarcón); *El alma llena de banderas* (Víctor Jara); *Los pueblos americanos* (Violeta Parra); *América guerrera* (Rolando Alarcón); *América nuestra* (Rolando Alarcón); *Canción final* (Violeta Parra); *Canción con todos* (Armando Tejada Gómez e César Isella); *El aparecido* (Víctor Jara); *Cueca al Che* (Rolando Alarcón e Fernando Alegría); *Canción fúnebre para el Che Guevara* (Juan Capra e Quilapayún); *El derecho de vivir en paz* (Víctor Jara); *Vivir como él* (Luis Advis e Frank Fernández); *Hace falta un guerrillero* (Violeta Parra); *A Luis Emillio Recabarren* (Víctor Jara).
- b) **Outros documentos:** *Aliança para o Progresso, Segunda Declaración de Habana, Proclama de la Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad, Circular Confidencial do Departamento de Estado* – In: LILLO; APIOLAZA. *América Latina y tiempo presente: Historia y Documentos*. Santiago (Chile): LOM ediciones, 2015. (os documentos se encontram, respectivamente, nas páginas: 142-147, 154-159, 188-90, 191).

II – Páginas da web:

- www.cancioneros.com
- perrerac.com

III – Bibliografia:

ANGELL, Alan. *Chile de Alessandri a Pinochet: En busca de la utopia*. Santiago (Chile): Editorial Andrés Bello, 1993.

BOURDIEU, Pierre. “A linguagem autorizada: as condições sociais da eficácia do discurso ritual”. In: *A economia das trocas linguísticas*. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 1998.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – Entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/ Bertrand Brasil, 1990.

CHIAPPE, Gabriela Bravo; FARFÁN, Cristian González. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.

DONGHI, Halperin. *História da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

DUARTE, Milton Joeri Fernandes. Representação, memória e consciência histórica através da música. In: *Temporalidades: Dossiê História Intelectual, Impresses e Culturas Políticas na América Latina*. Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, 2012.

FERNANDES, Florestan. *Da Guerrilha ao Socialismo: a Revolução Cubana*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

FERNÁNDEZ, Javier Osorio. Música popular y postcolonialidad: Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena. *Anais del VI Congreso IASPM-AL* (Asociación Internacional para el estudio de la música popular – América Latina); Actas. Buenos Aires, 2005.

FLORES, Hirmarys Pérez. La Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido: bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960-1970). *Humania del Sur, Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*. Universidad de Los Andes, Mérida, Año 7, nº 13, pp. 139-154, julho-dezembro 2012.

GAMBINI, Hugo. *El Che Guevara*. Buenos Aires: Booket, 2004.

GARCÉS, Mario. *Tomando su sitio: el movimiento de pobladores de Santiago, 1957-1970*. Santiago (Chile): LOM Ediciones, 2002.

GARCÍA, Marisol. *Canción Valente (1960-1980): Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago (Chile): Ediciones Grupo Zeta, 2013.

GARCIA, Tânia da Costa. Nova Canção: Manifesto e Manifestações Latino-Americanas no Cenário Político Mundial dos anos 60. *Anais do VI Congresso da IASPM-AL*, Buenos Aires, 2005.

GODOY, Álvaro. La Peña de los Parra: donde se quedó el canto. *Revista La Bicicleta*, año VII, nº 62, 20 agosto 1985.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. ¿Existe la música Latinoamericana?". *Revista Todavía*, nº 17, agosto de 2007.

GONZÁLEZ, J. P.; OHLSEN, O.; ROLLE, C. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago (Chile): Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.

JARA, Iñaki Moulian. Bipolaridad en Chile, 1960-1973. Valdivia (Chile): *Revista Austral de Ciencias Sociales*/Universidad Austral de Chile, Nº 5, p. 39-52, 2001.

JÚNIOR, José Antonio Ferreira da Silva; SCHMIEDECKE, Natália Ayo. Esquerdas latino-americanas e discursos identitários nos anos 1960/70: os casos da revista Casa de las Américas e da Nova Canção Chilena. *Fronteiras: Revista Catarinense de História* [on-line], Florianópolis, n.21, pp. 118-143, 2013.

LILLO; APIOLAZA. *América Latina y tiempo presente: Historia y Documentos*. Santiago (Chile): LOM ediciones, 2015.

LISKA, María Mercedes. "La música de Nuestra América y sus notas disonantes en las relaciones de poder". *La revista del CCC* (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini). Julio / Diciembre 2014, nº 21.

MANNS, Patricio. *Violeta Parra*. Barcelona: Ediciones Júcar, 1977.

MOLINA, Hugo Chacón. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago (Chile): 2010. Monografía da Escuela de Periodismo y Comunicación Social, da *Universidad Arcis*.

NEGRI, Camilo. As dificuldades de implementação da Via Chilena ao Socialismo: análise do impacto de três propostas econômicas. *Revista História Unisinos*, v.16, n.1, pp.55-68, janeiro/abril 2012.

PAREDES, Alejandro. La Operación Cóndor y la Guerra Fría. *Revista Universum*, Nº 19, vol. 1, 2004, pp. 122-137. Universidad de Talca.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Rio de Janeiro: *Estudos Históricos*, vol.2, n.3, p. 3-15, 1989.

POSADAS, Juan R. *La música, el canto y la lucha por el socialismo*. Brasília: Kaco Gráfica, 2009. Disponível em: <http://quatrieme-internationale-posadiste.org/QIP/images/ECCPpdf/02.pdf>

POZZI, Pablo; PÉREZ, Claudio. (Orgs.) *Historia oral e historia política: Izquierda y lucha armada en América Latina 1960-1990*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2012.

REHREN, Alfredo. La organización de la presidencia y el proceso político chileno. *Revista Ciencia Política*, Vol. XIX, 1998. Instituto de Ciencia Política, Universidad Católica de Chile.

RIMBOT, Emmanuelle. Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo. *Cátedra de Artes* (Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile), nº 3, pp. 25-40, 2006.

RODRÍGUEZ, Osvaldo. *Cantores que Reflexionan: Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Valparaíso (Chile): Editorial Hueders, 2016.

ROLLE, Claudio. De Yo canto la diferencia a Qué lindo es ser voluntario: Cultura de denuncia y propuesta de construcción de una nueva sociedad (1963-1973). *Cátedra de Artes* (Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile), nº 1, pp. 81-97, 2005.

SANCHES, Rodolfo. "Projeto Chile": um elo ativo na revolução passiva. Marília, 2016. Orientador: Marcos Tadeu Del Roio. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – *Universidade Estadual Paulista*, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2016.

SANTOS, Luís Cláudio Villafañe G. *A América do Sul no discurso diplomático brasileiro*. Brasília: FUNAG, 2014.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. Canciones folclóricas de América e a proposta de renovação da música popular empreendida pela Nova Canção Chilena. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

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

_____. Natália Ayo. Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena e a invenção de um movimento musical. Uberlândia: *ArtCultura*, V. 16, n. 28, p. 23-37, jan-jun 2014.

SILVA, Carla de Medeiros. Música Popular e Disputa de Hegemonia: a música chilena inspirada em formas folclóricas e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970. Dissertação de Mestrado em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da *Universidade Federal Fluminense* (UFF). Niterói, 2008.

SILVA, Javier Eduardo Recabarren. Empresarios industriales chilenos como actores no gubernamentales internos y su participación en las iniciativas de integración latinoamericana durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva, 1964-1970. Bogotá (Colômbia): *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad*. Vol. 11 Nº 2, julio-diciembre, pp. 215-238, 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da. "A produção social da identidade e da diferença". In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

SIMÕES, Sílvia Sônia. *La Nueva Canción Chilena: O Canto Como Arma Revolucionaria*. *Revista História Social*, n. 18, pp. 137-156, segundo semestre de 2010.

SOWTER, Irene Alejandra Kallina. A Nueva Canción Chilena (NCCh) e a(s) identidade(s) cultural(is) no Chile. Niterói, 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) Instituto de Letras, *Universidade Federal Fluminense*.

THOMAS, Esteban Llaguno. 2010. La planificación y la Alianza para el Progreso (1961-1965). *Prolegómenos de colonialidad en América Latina*. Disponível online: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=104588>

VALENZUELA, Hernán Cuevas. Discurso Militar e Identidad Nacional Chilena. *Polis*, Revista Latinoamericana, volumen 13, nº 38, 2014, p. 467-498.

VALVERDE, Cristian E. Medina. *Chile y la Integración Latinoamericana. Política exterior, acción diplomática y opinión pública. 1960-1976*. Madrid (España), 2002.

Tese de Doutorado do Departamento de Historia Contemporânea, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.

VELASCO, Fabíola. La Nueva Canción Latinoamericana: Notas sobre su origen y definición. *Pasado y Presente. Revista de Historia*. Año 12, nº 23, pp. 139-153, enero-junio 2007.

WINN, Peter. *La Revolución Chilena*. Santiago do Chile: LOM Ediciones, 2013.

WOZNIAK-GIMÉNEZ. Andrea Beatriz. Música Popular e Engajamento nos anos 60: Cultura política nas trajetórias artísticas de Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina. *Escritas*, Vol. 6, nº. 1, p. 66-83, 2014.

ANEXOS

1. *Cantores que reflexionan* (Violeta Parra)

*En la prisión de la ansiedad
medita un astro en alta voz.
Gime y se agita como león,
como queriéndose escapar.
¿De dónde viene su corcel
con ese brillo abrumador?*

*Parece falso el arrebol
que se desprende de su ser.
«Viene del reino de Satán
—toda su sangre respondió—.
Quemas el árbol del amor,
dejas cenizas al pasar».*

*Va prisionero del placer
y siervo de la vanidad.
Busca la luz de la verdad,
mas la mentira está a sus pies.
Gloria le tiende terca red
y le aprisiona el corazón
en los silencios de su voz
que se va ahogando sin querer.
La candileja artificial
le ha encandilado la razón:
¡dale tu mano, amigo Sol,
en su tremenda oscuridad!*

*¿Qué es lo que canta? —digo yo.
No se consigue responder.
Vana es la abeja sin su miel,
vana la hoz sin segador.
¿Es el dinero alguna luz
para los ojos que no ven?
«Treinta denarios y una cruz»
—responde el eco de Israel.
¿De dónde viene tu mentir
y adónde empieza tu verdad?
Parece broma tu mirar;
llanto parece tu reír.*

*Y su conciencia dijo al fin:
«Cántale al hombre en su dolor,
en su miseria y su sudor
y en su motivo de existir».*

*Cuando del fondo de su ser
entendimiento así le habló,
un vino nuevo le endulzó
las amarguras de su hiel.
Hoy es su canto un azadón
que le abre surcos al vivir,
a la justicia en su raíz
y a los raudales de su voz.*

*En su divina comprensión
luces brotaban del cantor.
(1965-1966)*

2. *Manifiesto* (Víctor Jara)

*Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz,
canto porque la guitarra
tiene sentido y razón.*

*Tiene corazón de tierra
Y alas de palomita,
es como el agua bendita
santigua glorias y penas.*

*Aquí se encajó mi canto
como dijera Violeta
guitarra trabajadora
con olor a primavera.*

*Que no es guitarra de ricos
ni cosa que se parezca
mi canto es de los andamios
para alcanzar las estrellas,
que el canto tiene sentido
cuando palpita en las venas
del que morirá cantando
las verdades verdaderas,
no las lisonjas fugaces
ni las famas extranjeras
sino en canto de una lonja
hasta el fondo de la tierra.
Ahí donde llega todo*

*y donde todo comienza
canto que ha sido valiente
siempre será canción nueva.
(1973)*

3. Yo canto la diferencia
(Violeta Parra)

*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.*

*Les voy a hablar enseguida
de un caso muy alarmante.
Atención el auditorio
que va a tragarse el purgante,
ahora que celebramos
el dieciocho más galante.
La bandera es un calmante.*

*Yo paso el mes de septiembre
con el corazón crecido
de pena y de sentimiento
del ver mi pueblo afligido;
el pueblo amando la Patria
y tan mal correspondido.
El emblema por testigo.*

*En comandos importantes,
juramento a la bandera.
Sus palabras me repican
de tricolor las cadenas,
con alguaciles armados
en plazas y en alamedas
y al frente de las iglesias.*

*Los ángeles de la guarda
vinieron de otro planeta.
¿por qué su mirada turbia,
su sangre de mala fiesta?
Profanos suenan tambores,
clarines y bayonetas.
Dolorosa la retreta.*

*Afirmo, señor ministro,
que se murió la verdad.
Hoy día se jura en falso
por puro gusto, nomás.
Engañan al inocente
sin ni una necesidad.
¡Y arriba la libertad!*

*Ahí pasa el señor vicario
con su palabra bendita.
¿Podría su santidad
oírme una palabrita?
Los niños andan con hambre,
les dan una medallita
o bien una banderita.*

*<Por eso, su señoría
-dice el sabio Salomón-,
hay descontento en el cielo,
en Chuqui y en Concepción,
ya no florece el copihue
y no canta el picafior>.
Centenario de dolor.*

*Un caballero pudiente,
agudo como un puñal
me mira con la mirada
de un poderoso volcán
y con relámpagos de oro
desliza su Cadillac.
Cueca de oro y libertad.*

*De arriba alumbra la luna
con tal amarga verdad
la vivienda de la Luisa
que espera maternidad.
Sus gritos llegan al cielo.
Nadie la habrá de escuchar
en la Fiesta Nacional.*

*La Luisa no tiene casa
ni una vela ni un puñal.
El niño nació en las manos
de la que cantando está.
Por un reguero de sangre
mañana irá al Cadillac.
Cueca amarga nacional.*

*La fecha más resaltante.
La bandera va a flamear.*

*La Luisa no tiene casa.
La parada militar.
Y si va al parque la Luisa,
¿adónde va a regresar?
Cueca triste nacional.*

*Yo soy a la chillaneja,
señores, para cantar.
Si yo levanto mi grito
no es tan solo por gritar.
Perdóneme el auditorio
Si ofende mi claridad.
Cueca larga militar.
(1960-1961)*

4. Al centro de la injusticia (Violeta parra)

*Chile limita al norte
con el Perú
y con el Cabo de Hornos
limita al sur.
Se eleva en el oriente
la Cordillera
y en el oeste luce
la costanera.
Al medio están los valles
con sus verdes
donde se multiplican
los pobladores.
Cada familia tiene
muchos chiquillos;
con su miseria viven
en conventillos.*

*Claro que algunos viven
acomoda'os,
pero eso con la sangre
del degollado.
Delante del escudo
más arrogante
la agricultura tiene
su interrogante:
la papa nos la venden
naciones varias
cuando del sur de Chile
es originaria.
Delante del emblema*

*de tres colores
la minería tiene
muchos bemoles:*

*el minero produce
buenos dineros,
pero para el bolsillo
del extranjero;
exuberante industria
donde laboran
por unos cuantos reales
muchas señoras.
Y así tienen que hacerlo
porque al marido
la paga no le alcanza
pa'l mes corrido.
Pa' no sentir la aguja
de este dolor
en la noche estrellada
dejo mi voz.*

*Linda se ve la Patria,
señor turista,
pero no le han mostrado
las callampitas...
Mientras gastan millones
en un momento,
de hambre se muere gente
que es un portento.
Mucho dinero en parques
municipales,
y la miseria es grande
en los hospitales.
Al medio de Alameda
de las Delicias
Chile limita al centro
de la injusticia.
(1968)*

5. Las casitas del barrio alto (Víctor Jara)

*Las casitas del barrio alto
con rejas y antejardín,
una preciosa entrada de autos
esperando un Peugeot.*

Hay rosadas, verdecitas,

*blanquitas y celestitas,
las casitas del barrio alto
todas hechas con recipol.*

*Y las gentes de las casitas
se sonríen y se visitan.
Van juntitos al supermarket
y todos tienen un televisor.*

*Hay dentistas, comerciantes,
latifundistas y traficantes,
abogados y rentistas
y todos visten polycron.
(y todos triunfan con prolén)*

*Juegan bridge, toman martini-dry
y los niños son rubiecitos
y con otros rubiecitos
van juntitos al colegio high.*

*Y el hijito de su papi
luego va a la universidad
comenzando su problemática
y la intrínquilis social.*

*Fuma pitillos en Austin mini,
juega con bombas y con política,
asesina generales,
y es un gánster de la sedición.
(1971)*

6. El hombre es un creador (Víctor Jara)

*Igualito que otros tantos
de niño aprendí a sudar,
no conocí las escuelas,
ni supe lo que es jugar.
Me sacaban de la cama
por la mañana temprano
y al laito é mi papá
fui creciendo en el trabajo.*

*Con mi pura habilidad
me las di de carpintero
de estucador y albañil
de gásfiter y tornero,
puchas que sería gueno*

*haber tenío instrucción
porque de todo elemento
el hombre es un creador.*

*Yo le levanto una casa
o le construyo un camino
le pongo sabor al vino
le saco humito a la fábrica.
Voy al fondo de la tierra
y conquisto las alturas,
camino por las estrellas
y hago surco a la espesura.
Aprendí el vocabulario
del amo, dueño y patrón,
me mataron tantas veces
por levantarles la voz,
pero del suelo me paro,
porque me prestan las manos,
porque ahora no estoy solo,
porque ahora somos tantos.
(1972)*

7. Marcha de la producción (Sergio Ortega)

*Vamos obreros y campesinos
con alegría y decisión
abramos todos nuevos caminos
a construir nuestra nación.
Trabajaremos todos unidos
con un ardiente corazón
forjemos juntos nuestro destino
a levantar la producción.*

*Levantando la producción
vamos el país a reconstruir.
Trabajemos de sol a sol.
El presente va muy bien.
El futuro va mejor.
Compañero a trabajar,
compañera tú también.*

*Produciremos, trabajaremos
la patria entera surgirá.
Es el trabajo nuestra bandera.
el pueblo alegre cantará.
El Sol ya cae, mi compañera.
venga conmigo a descansar,*

*porque mañana con nuestro esfuerzo
la producción hay que afirmar.*
(1971)

8. Las ollitas
(Sergio Ortega / Quilapayún)

*La derecha tiene dos ollitas
una chiquita, otra grandecita.
La chiquitita se la acaba de comprar,
esa la usa tan sólo pa' golpear.*

*Esa vieja fea
guatona golosa
como la golpea
gorda sediciosa.
Oye vieja sapa
esa olla es nueva
como no se escucha
dale con la mano.*

*La grandecita la tiene muy llenita
con pollos y papitas, asado y cazuelita.
Un matadero clandestino se las da
de Melipilla se la mandan a dejar.*

*La derecha tiene dos ollitas
una chiquita, otra grandecita.
La chiquitita se la acaba de entregar
un pijecito de Patria y Libertad.*

*Óigame señora
no me agarre papa
con eso que dice
esa vieja sapa.*
(1973)

9. Herminda de la Victoria
(Víctor Jara)

*Herminda de la Victoria
murió sin haber luchado
derecho se fue a la gloria
con el pecho atravesado.*

Las balas de los mandados

*mataron a la inocente
lloraban madres y hermanos
en el medio de la gente.*

*Hermanos se hicieron todos,
hermanos en la desgracia
peleando contra los lobos
peleando por una casa.*

*Herminda de la Victoria
nació en el medio del barrio
creció como mariposa
en un terreno tomado.*

*Hicimos la población
y han llovido tres inviernos,
Herminda en el corazón
guardaremos tu recuerdo.*
(1972)

10. La carpa de las coliguillas
(Víctor Jara)

*A quién estai esperando
en esta carpa llovida
si están todos trabajando
compañera coliguilla.*

*Yo espero y mi compañera espera
lo que yo espero
¿tamos todas esperando
que llegue un joven soltero.*

*El día que nos vinimos
para tomar el terreno
se armaron algunas rachas,
pero esta carpa primero.*

*Y naiden que venga a ésta carpa
saldrá lo mismo que entró
aquí se quitan las ganas
los que no tienen amor.
Hay que ver las coliguillas
se instalaron re ligero
es que tenían clientes
antes de tener terreno.*

A ¿onde vaiga la gente

*vamos nosotras
y pue 'en pagar lo que sea
sea viejo o sea rosca.*

*Compañera coliguilla
siempre dispuesta a farrear
aquí las farras son menos
y los trabajos son más.
(1972)*

11. Preguntas por Puerto Montt
(Víctor Jara)

*Muy bien, voy a preguntar
por ti, por ti, por aquel;
por ti que quedaste solo
y el que murió sin saber.*

*Murió sin saber por qué
le acribillaban el pecho
luchando por el derecho
de un suelo para vivir.*

*¡Ay!, qué ser más infeliz
el que mandó disparar
sabiendo cómo evitar
una matanza tan vil.*

*Puerto Montt, oh, Puerto Montt,
Puerto Montt, oh, Puerto Montt.*

*Usted debe responder,
señor Pérez Zujovic,
por qué al pueblo indefenso
contestaron con fusil.*

*Señor Pérez, su conciencia
la enterró en un ataúd
y no limpiarán sus manos
toda la lluvia del sur.
(1969)*

12. Plegaria a un labrador
(Víctor Jara)

Levántate y mira la montaña

*de donde viene el viento, el sol y el
agua.*

*Tú que manejas el curso de los ríos,
tú que sembraste el vuelo de tu alma.*

*Levántate y mírate las manos
para crecer estréchala a tu hermano.
Juntos iremos unidos en la sangre
hoy es el tiempo que puede ser mañana.*

*Líbranos de aquel que nos domina
en la miseria.*

*Tráenos tu reino de justicia
e igualdad.*

*Sopla como el viento la flor
de la quebrada.*

*Limpia como el fuego
el cañón de mi fusil.*

*Hágase por fin tu voluntad
aquí en la tierra.*

*Danos tu fuerza y tu valor
al combatir.*

*Sopla como el viento la flor
de la quebrada.*

*Limpia como el fuego
El cañón de mi fusil.*

*Levántate y mírate las manos
para crecer estréchala a tu hermano.
Juntos iremos unidos en la sangre
Ahora y en la hora de nuestra muerte.*

*Amén.
(1969)*

13. Si somos americanos
(Rolando Alarcón)

*Si somos americanos
somos hermanos, señores,
tenemos las mismas flores,
tenemos las mismas manos.*

*Si somos americanos,
seremos buenos vecinos,
compartiremos el trigo,
seremos buenos hermanos.*

Bailaremos marinera,

*refalosa, zamba y son.
Si somos americanos,
seremos una canción.*

*Si somos americanos,
no miraremos fronteras,
cuidaremos las semillas,
miraremos las banderas.*

*Si somos americanos,
seremos todos iguales,
el blanco, el mestizo, el indio
y el negro son como tales.*
(1965)

14. El alma llena de banderas
(Víctor Jara)

*Ahí, debajo de la tierra,
no estas dormido, hermano, compañero.
Tu corazón oye brotar la primavera
que, como tú, soplando irán los vientos.*

*Ahí, enterrado cara al sol,
la nueva tierra cubre tu semilla,
la raíz profunda se hundirá
y nacerá la flor del nuevo día.*

*A tus pies heridos llegarán,
las manos del humilde, llegarán
sembrando.*

*Tu muerte muchas vidas traerá,
y hacia donde tu ibas, marcharán,
cantando.*

*Allí donde se oculta el criminal
tu nombre brinda al rico muchos
nombres.*

*El que quemó tus alas al volar
no apagará el fuego de los pobres.*

*Aquí hermano, aquí sobre la tierra,
el alma se nos llena de banderas
que avanzan,
contra el miedo,
avanzan,
venceremos.*
(1970)

15. Los pueblos americanos
(Violeta Parra)

*Mi vida, los pueblos
americanos,
mi vida, los pueblos
americanos,
mi vida, se sienten
acongojados,
mi vida, se sienten
acongojados,
mi vida, porque los
gobernadores,
mi vida, los tienen
aprisionados.*

*¿Cuándo será ese cuando,
señor fiscal,
que la América sea
solo un pilar?*

*¿Cuándo será ese cuando,
señor fiscal?
Solo un pilar, ay sí,
y una bandera.
Que terminen las bullas
en la frontera.*

*¡Por un puña' o 'e tierra,
no me armen guerra!
(1964-1965)*

16. América guerrera
(Rolando Alarcón)

*¡Ay, América, América guerrera!
¡Ay, América, América querida!
Por tu tierra corre sangre,
sangre que es mía.*

*Ay, América, ¿qué pasa con el viento?
¿Dónde lleva tus queridos
pensamientos?
Y mi silencio llega a su fin
porque pregunto por ti.*

*En tu tierra se daba bello el trigo,
la amapola crecía en el camino,
los hombres en sus faenas,
y qué hermoso te cantaban las morenas.*

*Ay, América, el viento trae llanto,
te condenan a vivir en el espanto.
Mueren tus hombres, quieren ser libres,
y tú quieres ser feliz.*

*Ay, América, que viene un guerrillero,
le pregunto por los pueblos que yo
quiero.*

*Viene llorando, viene sangrando
y preguntando por ti.*

*En tu tierra pisada por valientes
ahora duermen tranquilos los tiranos
y se sonríen los cobardes asesinos
de mis hermanos.
(1969)*

17. América nuestra (Rolando Alarcón)

*Despierta ya, la noche ha terminado,
América nuestra, olvida tu dolor.
De tus ojos renace con confianza,
América nuestra, el alba al fin llegó.*

*Y mi pecho y tu pecho
y mis manos y tus manos
construirán ese camino nuevo
que trae la esperanza de un vivir sin
horror.*

*Despierta ya, oh dulce compañera,
seca tu llanto, la noche ya termina.
Es el alba que trae la esperanza,
América nuestra, mi canto ya te
alcanza.
(1969)*

18. Canción final (Violeta Parra)

*Me falta la comprensión
para explicar el grandioso
momento tan venturoso
que dentra por mi razón;
se embarga mi corazón,
en este siglo moderno
veo que aflojan los cuernos,
los toros quedan sin astas
y el pueblo diciendo: «Basta
pa'l pobre ya los infiernos».*

*América aquí presente
con sus hermanos de clase.
Que empiece la fiesta grande
de corazones ardientes,
se abracen los continentes
por este momento cumbre,
que surja una perdidumbre
de lágrimas de alegría,
se baile y cante a porfía,
se acaben las pesadumbres.*

*Entremos en la columna
humana de este desfile.
Miles y miles de miles
de voces fundida en una.
De todas partes los «hurra»,
aquí todos son hermanos
y así estarán, de la mano,
como formando cadena
porque la sangre en las venas
fluirá de amor sobrehumano.*

*Todo estará en armonía,
el pan con el instrumento,
el beso y el pensamiento,
la pena con la alegría;
la música se desliza
como cariño de madre,
que se embellezcan los aires
desparramando esperanzas:
el pueblo tendrá mudanza,
lo digo con gran donaire.
(1972)*

19. Canción con todos (Armando Tejada Gómez e César Isella)

*Salgo a caminar
por la cintura cósmica del sur.
Piso en la región
más vegetal del viento y de la luz.
Siento al caminar
toda la piel de América en mi piel
y anda en mi sangre un río
que libera en mi voz su caudal.*

*Sol de Alto Perú,
rostro Bolivia, estaño y soledad,
un verde Brasil,
besa mi Chile cobre y mineral.
Subo desde el sur
hacia la entraña América y total,
pura raíz de un grito
destinado a crecer y estallar.*

*Todas las voces, todas,
todas las manos, todas,
toda la sangre puede
ser canción en el viento.
Canta conmigo, canta,
hermano americano.
Libera tu esperanza
con un grito en la voz.*

*(Ciñe el Ecuador
de luz Colombia al valle cafetal.
Cuba de alto son
 nombra en el viento a México ancestral.
Continente azul
que en Nicaragua busca su raíz
para que luche el hombre
de país en país
por la paz.)
(1970)*

20. El aparecido (Víctor Jara)

*Abre sendas por los cerros,
deja su huella en el viento
el águila le da el vuelo
y lo cobija el silencio.*

*Nunca se quejó del frío,
nunca se quejó del sueño,*

*el pobre siente su paso
y lo sigue como ciego.*

*Correlé, correlé, correlá
por aquí, por allí, por allá,
correlé, correlé, correlá,
correlé que te van a matar,
correlé, correlé, correlá.*

*Su cabeza es rematada
por cuervos con garra de oro
como lo ha crucificado
la furia del poderoso.*

*Hijo de la rebeldía
lo siguen veinte más veinte,
porque regala su vida
ellos le quieren dar muerte.
(1967)*

21. Cueca al Che (Rolando Alarcón e Fernando Alegría)

*Malditos, malditos los coroneles
que matá..., que mataron a Guevara.
Se lo qui..., se lo quitaron al pueblo,
lo matá..., lo mataron a la mala.*

*Dicen que son cobardes
los coroneles
pásenlos por las armas
a esos peleles.*

*A esos peleles, sí,
que son canallas.
Vengan los guerrilleros
con sus metrallas.*

*Fuego que nos ampara
el Che Guevara.
(1969)*

22. Canción fúnebre para el Che Guevara (Juan Capra e Quilapayún)

Ya le disparan al temporal

*la tierra gime en la oscuridad.
Cuatro guerrilleros bajan para el sur,
otros seis que quedan para el norte van.*

*Fiesta de buitres el temporal
masacran carne la libertad.
Perros miedosos aullarán
fiesta de buitres el temporal.*

*Cuatro guerrilleros bajan para el sur,
otros seis que quedan para el norte van.
Lo dice temblando un bravo militar
se espantan los buitres porque aclarará.*

*Cuatro guerrilleros bajan para el sur,
otros seis que quedan para el norte van.
Se espantan los buitres porque aclarará
ay, mi compañero déjame llorar
que lo están matando por tu libertad.*

*Ya le disparan al corazón
sangre que brota
alumbra el sol.
(1968)*

23. El derecho de vivir en paz (Víctor Jara)

*El derecho de vivir
poeta Ho Chi Minh,
que golpea de Vietnam
a toda la humanidad.
Ningún cañón borraré
el surco de tu arrozal.
El derecho de vivir en paz.*

*Indochina es el lugar
más allá del ancho mar,
donde revientan la flor
con genocidio y napalm.
La luna es una explosión
que funde todo el clamor.
El derecho de vivir en paz.*

*Tío Ho, nuestra canción
es fuego de puro amor,
es palomo palomar
olivo de olivar.*

*Es el canto universal
cadena que hará triunfar,
el derecho de vivir en paz.
(1970)*

24. Vivir como él (Luis Advis e Frank Fernández)

*El 15 de octubre de 1964, por orden de
los yanquis, las autoridades títeres de
Saigón fusilaron al joven electricista
Nguyen Van Troi, acusado de haber
intentado dinamitar un puente por
donde debía pasar el Secretario de
Defensa norteamericano McNamara.
Se recuerda aún como los patriotas
venezolanos, en los primeros días de
octubre, secuestraron al Teniente
Coronel norteamericano Smolen y
advirtieron a los yanquis que sería
fusilado ese oficial si se ejecutaba a
Nguyen Van Troi.*

*Ante aquella situación Washington
ordenó aplazar la ejecución del patriota
vietnamita, pero tan pronto como fue
libertado Smolen, los yanquis, a
traición, firmaron la sentencia de
Nguyen Van Troi.*

(Interludio instrumental)

*Nguyen Van Troi,
sufrieste las torturas más horribles
mas no consiguieron los esbirros
doblegar tu noble convicción,
Nguyen Van Troi.*

*He crecido formado por la revolución.
Mi padre era combatiente de la
resistencia antifrancesa y fue torturado
por el enemigo hasta quedar inválido.*

*Llevo en mi corazón un odio
incontenible hacia los enemigos de la
patria.*

*He llegado a Saigón con la firme
decisión de continuar la obra
revolucionaria de mi padre.*

(Interludio instrumental)
A pesar del sufrimiento
cantamos, cantamos
porque mientras la carne sufre
el pensamiento está
en el día de la victoria.

Quise matar a McNamara porque es
enemigo de la patria.
Acepto toda la responsabilidad de mi
acción.

Silencio,
nos escucha el centinela
y si nos oyen nos torturarán de nuevo.

(Interludio instrumental)

El enemigo quiere matarme. No tengo
miedo a la muerte. Siento solamente
haber sido capturado tan pronto sin
haber podido terminar mi misión.
Siento no poder continuar la lucha por
la liberación de mi pueblo y de mi clase
y realizar el ideal de mi vida.

Nguyen Van Troi,
tu sangre al derramarse no fue en vano.
Nguyen Van Troi.

Hay que darle muerte al invasor.
Hay que matarlo
antes de morir, tú dijiste,
Nguyen Van Troi.

Por no haber podido soportar la muerte
de mi pueblo y la humillación de mi
patria, he luchado contra el
imperialismo yanqui.

No soy culpable a los ojos del pueblo y
de mis compatriotas. Yo he luchado
contra el imperialismo yanqui.

Amo entrañablemente a mi Vietnam
querido. He luchado contra los yanquis
que han agredido a Vietnam del Sur,
que han venido a traer tanta desgracia,
dolor y muerte a mis compatriotas.

Nguyen Van Troi.
Por Vietnam estamos dispuestos a dar
hasta nuestra propia sangre.
(1971)

25. Hace falta un guerrillero (Violeta Parra)

Quisiera...
quisiera tener un hijo
brillante...
brillante como un clavel,
ligero...
ligero como los vientos,
para lla...
para llamarlo Manuel
y apellidarle Rodríguez,
el máspreciado laurel.

De niño...
de niño le enseñaría
lo que se...
lo que se tiene que hacer
cuando nos...
cuando nos venden la Patria
como si...
como si fuera alfiler.
¡Quiero un hijo guerrillero
que la sepa defender!

La Patria...
la Patria ya tiene al cuello
la sog...
la sog de Lucifer;
no hay alma...
no hay alma que la defienda,
ni obrero...
ni obrero ni montañés.
Soldados hay por montones,
ninguno como Manuel.

Levántese...
levántese de la tumba,
hermano...
hermano, que hay que pelear,
o la de...
o la de no, su bandera
se la van...

*se la van a tramitar,
que, en estos ocho millones,
no hay un pan que rebanar.*

*Me abrigan...
me abrigan las esperanzas
que mi hijo...
que mi hijo habrá de nacer
con una...
con una espada en la mano
y el cora...
y el corazón de Manuel,
para enseñarle al cobarde
a amar y corresponder.*

*Las lágri...
las lágrimas se me caen
pensando...
pensando en el Guerrillero:
como fue...
como fue Manuel Rodríguez
debieran...
debieran haber quinientos,
pero no hay ni uno que valga
la pena en este momento.*

Cogollo:

*Repito...
repito y vuelvo a decir,
cogolli...
cogollito de romero:
perros dé...
perros débiles mataron
a traición...
a traición al Guerrillero,
¡pero no podrán matarlo
jamás en mi pensamiento!
(1960-1961)*

26. A Luis Emilio Recabarren (Víctor Jara)

*Pongo en tus manos abiertas
mi guitarra de cantor,
martillo de los mineros,
arado del labrador.*

*Recabarren,
Luis Emilio Recabarren,
simplemente, doy las gracias
por tu luz.*

*Con el viento, con el viento
de la pampa
tu voz sopla por el centro
y por el sur.*

*Árbol de tanta esperanza
naciste en medio del sol
tu fruto madura y canta
hacia la liberación.
(1969)*