

Canções de texto e contexto na “*Nueva Canción*” latino-americana

Israel Aquino^I

Vanessa Voltaire^{II}

RESUMO: Este artigo é fruto de um trabalho de pesquisa que se dedicou a estudar o surgimento e desenvolvimento, na América Latina, de diferentes movimentos artísticos ligados, por um lado, ao resgate da cultura popular e do folclore latino-americanos e, por outro, à militância política e social identificada com a valorização de populações marginalizadas. Estes movimentos agiram como contraponto à indústria cultural tradicional, aos movimentos do imperialismo e como uma tentativa de resistência aos governos de exceção civil-militares que então começavam a se instalar. Neste trabalho, buscamos identificar e estabelecer uma comparação do papel sociopolítico desempenhado por estes movimentos em dois países latino-americanos, Chile e Argentina, durante o período dos anos 60 e 70, procurando descrever brevemente suas origens, apontando seus principais expoentes e articulações sócio-políticas, até o momento de sua desarticulação, levada a cabo pelos governos de militares instalados nesses países.

Palavras-chave: Canção de protesto, Arte engajada, Nueva Canción.

Text and context songs in Latin American "*Nueva Canción*"

ABSTRACT: This article is the result of a research dedicated to study the emergency and development, in Latin America, of different artistic movements, related on the one hand to the rescue of popular culture and Latin American folklore and, on the other hand, to the political and social activism identified with the appreciation of marginalized populations. These movements acted as a counterpoint to the traditional cultural industry, to the movements of Imperialism, and as an resistance attempt to the exception civil-military governments that began to settle down. In this paper, we seek to identify and establish a comparison of the socio-political role played by these movements in two Latin American countries, Chile and Argentina, during the 60's and 70's period, looking to describe briefly their origins, pointing their main exponents and socio-political articulations until the moment of disarticulation, carried out by the military governments installed in these countries.

KEY-WORDS: Protest song, Engaged art, *Nueva Canción*

Artigo recebido em 10/02/2017 e aceito em 02/05/2017.

CANÇÕES DE TEXTO E CONTEXTO NA “*NUEVA CANCIÓN*” LATINO-AMERICANA

ISRAEL AQUINO

VANESSA VOLTAIRE

Na esteira das turbulências que se expressavam em nível mundial ao longo das décadas de 1960 e 1970, surgiu ao longo da América Latina a canção de protesto, uma forma de expressão artística que a partir de então passou se conectar as propostas globais por mudanças, buscando ao mesmo tempo contrapor o imperialismo e seus asseclas. Conforme aponta Gloria Martí^{III}, estas eram canções “*de texto e de contexto*”, que se caracterizavam por expressar uma denúncia contra um sistema percebido como autoritário e despótico, procurando contribuir para a construção de outro sistema de valores.

A conjuntura histórica de meados do século XX estava inserida no contexto da Guerra Fria, produzindo fatos históricos como a Guerra do Vietnã, a ascensão de governos autoritários e ditatoriais, o reforço das políticas imperialistas do norte, sobretudo sobre o território latino-americano. Como contraponto, foi marcada por uma série de movimentos contestatórios, que atingiram diversos países e deixaram marcada esta época histórica. A década de 1960 foi a década da Contracultura, do Movimento Hippie, dos protestos contra a Guerra do Vietnã, do Maio de 68 francês, da Primavera de Praga, do Movimento dos Panteras Negras. Na América Latina, esta foi uma época igualmente movimentada, com vários processos contestatórios e revolucionários ocorrendo já desde a década de 50, como os movimentos revolucionários de Cuba e Bolívia, chegando até as experiências socialistas em países como o Chile, já no início da década de 70. Da mesma forma, as lutas contra as ditaduras militares se espalharam por todo o continente, demonstrando como a América partilhou de uma rica diversidade de experiências de luta e mobilização social.

Neste contexto, teve crescente papel no cenário político e cultura a arte e o folclore regionais, em especial a música, como forma singular de expressão popular que se firmou como porta-voz das lutas e aspirações dos povos latino-americanos neste período. A música como forma de pressão social, a canção de protesto, mais tarde chamada de “*Nueva Canción Latinoamericana*” teve seu auge nos anos sessenta e setenta do século XX, impulsionada por uma série de jovens artistas, intelectuais e pesquisadores comprometidos e engajados em produzir uma nova forma de arte, que representasse às populações historicamente oprimidas do continente, em especial às populações operárias. Tratava-se de um gênero que apareceu ligado a movimentos de esquerda simultâneos e posteriores à Revolução Cubana de 1959, com claros objetivos ideológicos, embalados pelo otimismo inspirado pela vitória de Fidel Castro e Che Guevara em Cuba. Tinha como objetivo aumentar a conscientização, especialmente nas classes médias e trabalhadoras, da necessidade de uma mudança nas estruturas socioeconômicas, apresentando questões relacionadas com a repressão militar e a desigualdade social. Ela também procurou fomentar um sentimento de unidade da América em torno do objetivo comum de “despertar” e mobilizar politicamente as massas contra as elites e os interesses das corporações multinacionais, particularmente as estadunidenses.

O surgimento desse movimento foi impulsionado por três objetivos básicos: a resistência ao imperialismo cultural estadunidense, a busca por uma unidade latino-americana – como contraponto à primeira – e o resgate e valorização do folclore e da cultura popular^{IV}. Muitas das letras dessas canções continham imagens sugestivas, linguagem complexa e temas universais, sendo a experimentação musical outro

elemento bastante presente, incorporando orquestras contemporâneas e elementos de raízes indígenas e africanas. Em sua maioria, eram compostas por intelectuais e artistas de classe média, universitários em sua grande maioria.

Ideologicamente, a *Nueva Canción* produziu-se como arte engajada, vez que suas letras geralmente demonstravam uma profunda rejeição pela intervenção estrangeira (militar, política ou econômica) nos países da América Latina, e em especial como confronto ao imperialismo estadunidense. No entanto, esta posição nunca se confunde como rejeição ao estrangeiro, tampouco poderia ser confundida com uma postura xenofóbica, vez que sempre houve um profundo respeito para com a vida dos trabalhadores, camponeses e indígenas, independentemente de fronteiras. O movimento pretendeu-se, isto sim, um instrumento político e estético utilizado para divulgar entre as massas a ideologia que haveria de impulsionar os novos tempos anunciados nos anos 60, e levar à formação do ‘novo homem’, que faria a revolução socialista e reivindicaria as classes tradicionalmente oprimidas^V.

Neste texto, buscaremos identificar e comparar o papel sociopolítico desempenhado por este movimento em dois países latino-americanos, Chile e Argentina, durante o período dos anos 60 e 70, procurando descrever brevemente as raízes do movimento em cada um dos países e apontando seus principais expoentes. O método utilizado para o desenvolvimento desta investigação foi uma pesquisa de caráter bibliográfica, além da análise de textos e canções produzidos pelos próprios movimentos. O recorte espaço-temporal está embasado pelo período em que este movimento alcançou seu maior desenvolvimento, bem como pela impossibilidade de se abarcar as diferentes manifestações do movimento observadas nos diversos países latino-americanos, considerando que as manifestações observadas no Chile e Argentina estão entre as que tiveram maior destaque então.

“*La Nueva Canción Latinoamericana*”: origens do movimento

Ao longo das décadas de 1950 e 1960, diversos movimentos artísticos, identificados politicamente com ideias da esquerda, buscaram estabelecer um diálogo com os problemas sociais vivenciados pelas populações trabalhadoras de seus países. Estes movimentos visavam à construção de uma cultura popular em contraponto à imposição da cultura dos países desenvolvidos e, ao mesmo tempo, à cultura das elites autóctones latino-americanas^{VI}. Fatos políticos ligados às experiências socialistas cubana e chilena, por exemplos, serviam como lastro ideológico desses movimentos.

A partir do final da década de 1950 e ao longo dos anos 1960 assistimos, em todo o continente, a um período de intensificação das lutas sociais. A possibilidade de construção de uma sociedade que rompesse com o imperialismo norte-americano e com o capitalismo se concretizava na experiência da Revolução Cubana de 1959, que passou a habitar o imaginário das esquerdas latino-americanas. No Chile, com a chegada do Partido Democrata-Cristão (PDC) à presidência, no ano de 1964, um novo momento político abre-se no país.^{VII}

CANÇÕES DE TEXTO E CONTEXTO NA “NUEVA CANCIÓN” LATINO-AMERICANA

ISRAEL AQUINO

VANESSA VOLTAIRE

Fabiola Velasco indica como referências deste movimento de caráter continental, por um lado, uma orientação voltada para uma identidade latino-americana, empenhada numa luta contra as ditaduras e anti-imperialista e, por outro, as referências de caráter nacional e regional, que matizavam as diversas produções que foram surgindo no seio do movimento^{VIII}. Por outro lado, as ideias ligadas a esse movimento conferiam ao cantor / cantante um novo papel dentro da sociedade, ao mesmo tempo em que compreendia a arte e a música como um instrumento capaz de contribuir para a construção de uma nova sociedade.

Investigando o movimento um pouco mais a fundo, devemos lembrar que entre seus músicos circulavam problemas fundamentais relacionados ao papel desempenhado pelo seu trabalho e o compromisso político da classe; esse, em essência, deveria ser anti-imperialista e revolucionário. Estas preocupações são evidentes nas várias reuniões organizadas pela Casa de las Américas, em Havana, onde discussões sobre posições políticas estavam intimamente ligadas com o papel a ser desempenhado por um músico no processo revolucionário. Consequentemente, o músico deveria participar ativamente nesta tarefa, mostrando um compromisso claro para com a esquerda – destacando-se particular influência do Comunismo da Terceira Internacional - que, a partir deste ponto de vista, era o único caminho para a superação da colonização e a liberação do continente, pois “*a música revolucionária só poderia vir de homens revolucionários, identificados com o povo e vinculados com a realidade social que o envolvia*”^{IX}.

Os primórdios destes movimentos artísticos e culturais podem ser situados no surgimento de uma série de obras musicais, que no final dos anos cinquenta e durante os anos sessenta começaram a surgir ao longo da América Latina. Referimo-nos especificamente a movimentos como o *Nuevo Cancionero* na Argentina, ao *Nuevo Canto* no Uruguai, a *La peña de los Parra* chilena (*Nueva Canción Chilena*), a Carlos Puebla e a *Nueva Trova* Cubana, entre outras manifestações de caráter semelhante.

No Chile, o movimento conhecido como *Nueva Canción Chilena* (NCCh) desenvolveu-se durante toda a década de 60, sendo desarticulado com o golpe de estado de 1973. A denominação do movimento veio com a organização do *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*, em 1969, que contou com a participação de diversos expoentes do movimento. O objetivo era divulgar as diferentes formas de expressão musical que vinham surgindo, como contraponto às artes elitistas e profundamente ligadas às discussões sobre as questões sociais do país^X.

A *Nueva Canción Chilena* legou-nos obras de grande beleza poética e figuras representativas, como Violeta Parra e Victor Jara. Estes e outros artistas contribuíram significativamente para o processo de eleição do candidato socialista Salvador Allende, em 1970, e no desenvolvimento de seu programa de governo^{XI}, ocorrendo neste caso uma participação política efetiva, inclusive institucional. Quando uma junta militar tomou o poder, em 1973, muitos deles foram mortos, e outros foram para o exílio na Europa. Aqueles que sobreviveram retornaram ao seu país apenas durante a década de 1990.

Na Argentina, originando-se na região de Mendoza, a *Nueva Canción* teve uma presença significativa, através de compositores renomados como Horacio Guarani, Facundo Cabral, Alberto Cortez e Atahualpa Yupanqui, sendo este último considerado o

CANÇÕES DE TEXTO E CONTEXTO NA “*NUEVA CANCIÓN*” LATINO-AMERICANA

ISRAEL AQUINO

VANESSA VOLTAIRE

precursor do movimento naquele país. Além destes, há uma figura que não pode ser esquecida: a cantora Mercedes Sosa - "La Negra" – que foi uma embaixadora da *Nueva Canción* Latinoamericana. Nascida em San Miguel del Tucumán, em 1935, teve sua carreira iniciada em programas de rádio. Mais tarde se integraria aos círculos intelectuais e artísticos de Mendoza. Sua obra levou temas populares a ultrapassar as fronteiras da América Latina, tendo chegado aos Estados Unidos e Europa.

Adotando o nome de *Movimiento Nuevo Cancionero*, essa vertente argentina teve seu manifesto lançado a 11 de fevereiro de 1963, tendo como autor o escritor e folclorista Armando Tejada Gómez; também contava com a assinatura de diversos artistas locais, sendo muitos deles filiados ao Partido Comunista Argentino. Constituíam-se enquanto um

movimento literario-musical, dentro del ámbito de la música popular argentina” que se proponha a “buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos, la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país”^{XII}.

Um dos objetivos expressos nesse manifesto seria o de articular as diversas formas de representação que a canção de protesto vinha adquirindo na América Latina^{XIII}.

A *Nueva Canción* teve expressão também em outros países da América Latina, através de artistas marcantes por suas canções de protesto e sua prática militante. Destes, temos os exemplos de Daniel Viglietta e Alfredo Zitarrosa, no Uruguai, Ali Primera e Soledad Bravo, na Venezuela, Oscar Chaves e Amparo Ochoa, no México, Luiz Enrique e Carlos Mejía Godoy, na Nicarágua, entre tantos outros.

Num exemplo que ultrapassou as fronteiras do Conesul, a "*Nueva Trova*" foi a versão cubana contemporânea a estes movimentos, se desenvolvendo durante os anos de 1960. Sua criação estética se vinculava como uma continuação da tradição da trova, ou canção popular, que existia desde os tempos coloniais. Apareceu em meados dos anos sessenta, como uma expressão de alegria e de orgulho para a geração mais jovem, que percebia as mudanças revolucionárias em Cuba, onde novas relações socioculturais foram se formando, expressando solidariedade com as lutas pela justiça social em outros países latino-americanos. Estabeleceu-se como movimento em um concerto de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés e Nicola Noel em Havana, em 1965, e se cristalizou com a realização do *Festival de la Canción de Protesta*, organizado pela *Casa de las Americas*, em Varadero, Cuba, 1967^{XIV}.

Articulando-se ainda a outros movimentos em diferentes países latino-americanos, a *Nueva Canción* constituiu-se em um importante polo de resistência popular num período de ascensão de regimes que furtavam ao povo suas liberdades democráticas e jogavam o continente num período dialético de opressões e resistências. Vejamos como este movimento se desenvolveu nos casos de Chile e Argentina e como influenciou no cenário político destes países nesse período.

Argentina: “*Manifiesto del Nuevo Cancionero*”

No início da década de 1960, em Mendoza, província do centro-oeste argentino, um grupo de intelectuais e artistas integrou o *Movimiento Nuevo Cancionero* tendo como compromisso “[...] *atualizar o discurso [e] ampliar a temática, incorporando elementos da cultura urbana e informações sonoras contemporâneas, visando comunicar-se com um público mais amplo.*”^{XV}.

Há vários processos que moldam esse movimento entre eles os processos migratórios que alteram o perfil social das grandes cidades nos anos 40; o crescente cosmopolitismo, com o surgimento de gêneros musicais norte-americanos e latino-americanos trazidos pelo rádio e o cinema; e uma maior consciência regional nos círculos intelectuais. Por outro lado, a classe média urbana passava por um processo de "nacionalização", após o fracasso da tentativa desenvolvimentista, criando um interesse por conhecer e comunicar-se com o 'país real', isto é, o interior, e não apenas a capital ou as grandes cidades, levando a descoberta da literatura Argentina e a valorização de seu folclore^{XVI}.

Como núcleo deste movimento, a cidade de Mendoza possuía, no início dos anos sessenta, uma cena cultural e intelectual bastante intensa, conforme aponta Braceli em sua biografia da cantora Mercedes Sosa:

Antes que a Mercedes conocí a Armando Tejada Gómez y a Oscar Matus. Ellos en Mendoza participaron de una época extraordinaria, con sus grandes escritores y pintores. Allí estaban artistas europeos que adoptaron Mendoza, como Víctor Delhez, Sergio Sergi, el gringo Azzoni, el croata Svrako Ducmelic, el chileno Lorenzo Domínguez. Y estaba, claro, Carlos Alonso. Allí estaba un imprentero italiano como Gildo D'Accurzio, escritores como Anonio Di Benedetto, Humberto Crimi, Ricardo Tudela, Enrique Ramponi, Alberto Rodríguez, Fernando Lorenzo, Víctor Hugo Cúneo. Allí estaba la casa de los siete hermanos, con Luis Quesada a la cabeza. A ese hervidero de gente creativa vino a parar Mercedes Sosa, recién casada con Matus. Yo por entonces era maestro de escuela, y no faltaba tanto para que ocupara un altísimo cargo en el gobierno de Arturo Frondizi, del cual también por un tiempo participó como diputado de la UCRI [partido político de Frondizi] Armando Tejada Gómez^{XVII}.

Lançado em fevereiro 1963, o manifesto do *Nuevo Cancionero*, de Armando Tejada Gómez, continha as premissas básicas do que se pretendia com o movimento artístico-cultural. Em seu lançamento, contava com a assinatura de diversos artistas e intelectuais argentinos, entre eles o próprio Tejada, Tito Francia, Oscar Matus e sua esposa, a cantora Mercedes Sosa. Posteriormente, outros artistas de renome aderiram ao movimento, como Horacio Guarani, Facundo Cabral, Alberto Cortez, Piero, entre outros.

¿Qué es el Nuevo Cancionero?

EL NUEVO CACIONERO es un movimiento literario-musical, dentro del ámbito de la música popular argentina. No nace por o como oposición a

CANÇÕES DE TEXTO E CONTEXTO NA “*NUEVA CANCIÓN*” LATINO-AMERICANA

ISRAEL AQUINO

VANESSA VOLTAIRE

ninguna manifestación artística popular, sin como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy.^{XVIII}

O documento procurava, ainda, propor uma discussão a respeito da própria concepção de cultura nacional, criticando as tendências que o compreendiam como algo estático e imutável, enquanto por outro lado protestava contra o fato da cultura citadina, portenha, ter sido imposta às demais regiões do país como cultura representativa de toda a nação, especialmente ao se referir ao tango. É notável que, até a década de 50, a noção de música popular na Argentina estava representada por este, reconhecido mundialmente a partir do sucesso alcançado pela obra de artistas como Carlos Gardel, sobretudo.

[...] el tango que, penetrado de la circunstancia viva de las masas, sería desde entonces la canción popular por definición, dada la preeminencia que en lo cultural, político, social y económico tendría, también desde entonces, Buenos Aires sobre el resto del país. [...] Es que el tango, merced a su buen suerte, ya había caído del ángel popular a las manos de los mercaderes y era divisa fuerte para la exportación turística. Fue entonces cuando lo condenaron a repetirse a sí mismo, hasta estereotipar un país de tarjeta postal, farolito mediante, ajeno a la sangre y el destino de su gente.^{XIX}

Desta forma, o movimento *Nuevo Cancionero* propunha a construção de um novo paradigma, sintonizado com as aspirações populares da população argentina, e ao mesmo tempo aberto às inovações e experimentações dentro da criação estética e musical. Propunha, ainda, o aprofundamento das relações entre a música e as outras artes populares, como o cinema, a dança e o teatro^{XX}.

Atahualpa Yupanqui, Tejada Gómes, Mercedes Sosa e seu marido, Manoel Matus, foram filiados ao Partido Comunista Argentino. Isto fez com que alguns deles tivessem que abandonar o país durante a década de 60, devido à ascensão dos militares ao poder neste período. Esse foi o caso, por exemplo, de Matus e Mercedes, que em 1962 radicaram-se no Uruguai. Neste país, tiveram contato com artistas e intelectuais também ligados ao Partido Comunista, como Eduardo Galeano e Carlos Benedetti^{XXI}.

Os músicos do *Nuevo Cancionero* adotavam a compreensão de que a canção popular deveria ter um fim maior do que a mera diversão. A arte deveria extrapolar o campo da própria arte, ir ao encontro da sociedade, contatar com a realidade e ser uma espécie de porta-voz do povo, assumindo a cultura e a música, nesse caso, um papel transformador dentro da sociedade em que estava inserida^{XXII}. Dentre as tarefas assumidas pelo artista ganhava relevo a luta política, com um posicionamento tendendo a posições à esquerda. Na música “*Si se calla el cantor*”, de Horácio Guarany, por exemplo, ao artista é atribuído o papel de porta voz, a função de representar não apenas os trabalhadores, mas as classes humildes de um modo geral.

CANÇÕES DE TEXTO E CONTEXTO NA “NUEVA CANCIÓN” LATINO-AMERICANA

ISRAEL AQUINO

VANESSA VOLTAIRE

Si se calla el cantor se quedan solos
los humildes gorriones de los diarios,
los obreros del puerto se persignan
quién habrá de luchar por su salario?^{XXIII}

A obra deu ainda ensejo a criação do filme argentino de mesmo nome, produzido e lançado na década de 1970, onde Horário Guarany protagoniza o papel de um mineiro que abandona seu emprego, onde trabalhava em péssimas condições, e ao fim de sua jornada alcança sucesso como um cantor popular. A forma como a película explora as más condições de trabalho da indústria mineira, a exposição dos trabalhadores a condições insalubres e perigosas, reforça o discurso engajado do movimento, no sentido de denunciar as desigualdades sociais e se posicionar em defesa das classes oprimidas. A obra mostra também situações de disputa entre trabalhadores e patrões e a atuação dos sindicatos, lembrando um pouco as descrições das obras de Émile Zola no século XIX.

O movimento tinha a ambição de buscar um novo tipo de identidade popular, indo na contramão dos tradicionalistas e, em especial, da indústria cultural. Defendia a tese de que caberia ao artista assumir um novo papel, cabendo-lhe a tarefa de desenvolver sua arte como um canal de difusão que expressasse a realidade social, a diversidade cultural do país e disseminasse ideais políticos. Acompanhando esta inspiração, havia uma preocupação de alguns de seus expositores em promover a integração da arte popular, centrada essencialmente na ideia de construir uma identidade latino-americana em suas canções.

Sol de alto Perú
Rostro Bolivia, estaño y soledad
Un verde Brasil

besa a mi Chile cobre y mineral
Subo desde el sur
Hacia la entraña América y total
Pura raíz de un grito
Destinado a crecer
Y a estalar^{XXIV}

Esses trechos indicam como o movimento passou a promover a música como instrumento de incentivo à tomada de consciência e à ação política, passando a focar o chamado “país real”, que expressasse a diversidade de povos e culturas nacionais, assim como explicitasse a realidade: o trabalhador, a dor, a esperança, as relações de exploração, a injustiça, a violência e a marginalidade^{XXV}.

Destaca-se a pretensão de um projeto estético-ideológico de “libertação”, pois buscava construir um vínculo entre trabalho/esperança/luta, incentivando a tomada de consciência e mobilizando a ação. Deste modo, o movimento atuou em duas frentes: por um lado, buscando renovar a música dentro de um projeto de concepção da cultura

como algo em constante mudança e expansão, garantindo o contato da cultura com o povo e buscando representar os anseios do povo em suas músicas; e por outro, esteve na vanguarda de uma ação libertadora, ao utilizar sua música como instrumento de conscientização e debate, buscando aproximar a arte da classe trabalhadora argentina, e tentando dar sua contribuição na construção de um novo homem e de um novo mundo, fazendo de sua arte uma canção militante, como no trecho a seguir:

Hermano dame tu mano,
vamos juntos a buscar
una cosa pequeñita
que se llama libertad.
Esta es la hora primera,
éste es el justo lugar,
abre la puerta que afuera
la tierra no aguanta más.^{XXVI}

Faz-se ainda necessário um estudo de maior fôlego a fim de precisar quais as relações que se operavam entre o movimento e o próprio Partido Comunista Argentino, pois entendemos que a simples menção da filiação de algum de seus membros não deve ser tomada como acepção direta ou automática da participação de um no outro, ainda que as canções e textos produzidos pelo movimento demonstrem este engajamento filosófico-ideológico. A própria Mercedes Sosa, embora em várias entrevistas tivesse admitido sua filiação ao PC (ao menos até a década de 80), afirmava atuar de forma independente, identificando-se muito mais como uma artista do que uma militante^{XXVII}. Por outro lado, é sabido que Tejada Gómez desenvolveu atividade política e partidária mais consistente, inclusive ocupando cargos públicos e desempenhando um mandato como deputado provincial, além de também filiar-se ao PC argentino.

Chile: projeto cultural popular e participação política

Durante muitos anos, o Chile foi um refúgio para exilados das ditaduras latino-americanas. Entretanto, o regime de Pinochet pôs fim à chamada “via chilena”, denominação dada às características socialistas assumidas pelo governo da Unidade Popular, dirigido por Salvador Allende, entre 1970 e 1973. O governo de Allende adotou um programa político de caráter socialista, no qual as mudanças partiriam das estruturas políticas burguesas, o estado nacionalizaria as empresas, na busca de criar uma economia voltada para o bem estar social e assim atender as demandas populares^{XXVIII}. Nesse contexto, muitos autores falam de uma efervescência cultural, que em boa parte se deveu à ascensão do movimento da *Nueva Canción* no período.

A *Nueva Canción Chilena* (NCCh) foi um movimento que se desenvolveu ao longo da década de 60, mantendo-se até os primeiros anos da década seguinte. Este movimento adquiriu forte expressão durante o período que foi desde o governo do democrata cristão Eduardo Frei Montalva (1964) até a vitória eleitoral da Unidade Popular, continuando suas atividades até a derrubada do presidente socialista Salvador

CANÇÕES DE TEXTO E CONTEXTO NA “*NUEVA CANCIÓN*” LATINO-AMERICANA

ISRAEL AQUINO

VANESSA VOLTAIRE

Allende, em 1973, quando muitos de seus expoentes foram perseguidos e tiveram de ir para o exílio.

Através do trabalho de recuperação da música folclórica e popular, e agregando elementos contemporâneos da música continental, o movimento incorporou instrumentos e ritmos de diferentes regiões da América Latina, tendo seu núcleo principal constituído por importantes folcloristas, compositores e pesquisadores nacionais, entre os quais Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro e Hector Pavez, além da importante influência de poetas como Pablo Neruda e Nicanor Parra.

A folclorista e pesquisadora Violeta Parra em particular, considerada como uma das precursoras do movimento, embora tenha falecido antes do mesmo adquirir destaque, bem como seu esposo e filhos, destacam-se pelo papel que tiveram no lançamento das bases deste, fundando, em 1965, a *Peña de los Parra*, na cidade de Santiago, onde ocorreram vários momentos importantes do movimento musical. Outros artistas que tiveram ativa participação em seu desenvolvimento foram Victor Jara, Osvaldo Rodríguez, Tito Fernández, além dos grupos *Quilipayún* e *Inti Illimani*.

Algumas canções foram marcadas, assim como em outras expressões nacionais do movimento, pela luta e engajamento político, fazendo a defesa de operários, camponeses e classes desfavorecidas, transformando a música em um instrumento de reflexão e promoção da mudança social. As lutas estudantis, categoria então muito envolvida nos acontecimentos políticos chilenos, também foi enaltecida na icônica canção de Violeta Parra (lançada *post-mortem*), onde são narradas as lutas do movimento universitário chileno durante a década de 1960.

¡Que vivan los estudiantes,
jardín de las alegrías!
Son aves que no se asustan
de animal ni policía,
y no le asustan las balas
ni el ladrar de la jauría.
Caramba y zamba la cosa,
¡que viva la astronomía!^{XXIX}

Ao surgir, durante a década de 60, a NCCh tinha o objetivo de afrontar a cultura elitista e reforçar a cultura popular, bem como combater a descaracterização dos costumes locais causada pela penetração de elementos culturais norte-americanos, largamente difundidos pelos meios de comunicação tradicionais. Muitos de seus integrantes demonstraram grande preocupação em resgatar elementos da cultura popular e do folclore chileno, além de também demonstrar profundo cuidado com as questões sociais de seu país. Silva aponta que

Em diálogo com outras expressões musicais da época, a Nova Canção Chilena vai forjar uma defesa própria do que seria cultura e cultura popular e construir uma representação do povo chileno em suas mais variadas composições, inserida num contexto de intensificação e polarização da luta de classes.^{XXX}

CANÇÕES DE TEXTO E CONTEXTO NA “NUEVA CANCIÓN” LATINO-AMERICANA

ISRAEL AQUINO

VANESSA VOLTAIRE

Ao reconhecer que as classes trabalhadoras poderiam ser produtoras de cultura, e decidir divulgar essa produção, a NCCh demonstrava uma opção política de solidariedade a essas classes, marcada pela afirmação de um compromisso com as mesmas em seus processos de luta.

Os integrantes da NCCh viam a música como um agente de transformação social, adotando uma postura anti-imperialista e voltada para a conformação de uma identidade latino-americana. No final da década de 60 e início da década de 70, alguns de seus integrantes mais engajados dariam também uma demonstração de consciência e solidariedade para com a luta de outros povos, ao gravar discos como “*Por Vietnam*”, do *Quilapayún*, e “*El derecho de vivir en paz*”, de Victor Jara e Rolando Alarcón^{XXXI}, numa crítica direta à política belicista estadunidense do período.

Indochina es el lugar
mas alla del ancho mar,
donde revientan la flor
con genocidio y napalm;
la luna es una explosion
que funde todo el clamor.
El derecho de vivir en paz.^{XXXII}

Em julho de 1969, a Universidade Católica do Chile organizou o *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*, que contou com a participação de diversos membros do movimento, emprestando também seu nome ao movimento. Mas antes disso, já em 1968, seria criada a *Discoteca del Cantar Popular* (DICAP), pertencente à Juventude Comunista do Chile, destinada a publicar o trabalho de artistas que não tinham espaço em gravadoras tradicionais devido à temática contestadora de suas músicas. A gravadora chegou a ocupar o segundo lugar em vendas no país, demonstrando a força e a popularidade adquiridas pelo movimento^{XXXIII}. Outro meio em que floresciam as atividades do movimento eram as universidades, também palco da efervescência política do período. A Universidade Técnica do Chile, por exemplo, com sua rede própria de emissoras de rádio, ajudaria a divulgar a produção da NCCh, especialmente após as eleições de 1970, quando os grandes meios de comunicação em massa passaram a boicotar a canção engajada, ao mesmo tempo em que se ocupavam com a oposição política ao governo de Allende^{XXXIV}.

Assim como no caso de seu correspondente argentino, o movimento chileno contava também em suas fileiras com diversos artistas que orbitavam a esfera de influência do Partido Comunista ou eram seus militantes, como foi o caso de Victor Jara e dos integrantes os grupos *Quilapayún* e *Inti Illimani*. Seguindo a orientação do partido, que na época apostava na via institucional e apoiou a Unidade Popular de Allende nas eleições de 1970, o movimento teve vários de seus integrantes envolvidos na campanha eleitoral e, posteriormente, no desenvolvimento do programa de governo, onde Victor Jara seria nomeado como embaixador cultural^{XXXV}. A campanha de 70 seria, ainda, marcada pela canção *Venceremos*, de Victor Jara, que se tornaria o jingle da campanha

CANÇÕES DE TEXTO E CONTEXTO NA “*NUEVA CANCIÓN*” LATINO-AMERICANA

ISRAEL AQUINO

VANESSA VOLTAIRE

da Unidade Popular^{xxxvi}. Por sua vez, o governo de Salvador Allende aceitava de bom grado o apoio de cantores como Victor Jara e grupos folclóricos como o Inti Illimani, entre outros, visto a necessidade que sua proposta requeria por uma manifestação estética.

Ainda assim, alguns artistas procuravam manter certa independência em relação à sua produção artística, produzindo também canções que ou não eram de protesto, ou poderiam não seguir estritamente a linha do PC. O grupo *Quilapayún*, por exemplo, enfrentou problemas com a direção do partido ao gravar uma canção que homenageava Ernesto Che Guevara. Victor Jara passou pela mesma dificuldade, ao gravar a canção “*El aparecido*”, sendo que sua canção só seria liberada após a anuência do presidente nacional do partido^{xxxvii}. O principal problema, nesse caso, seria a referência à luta armada revolucionária, quando o PC chileno havia adotado uma tática de atuação institucional.

A vinculação desses artistas com o PC e com o governo da Unidade Popular fez com que muitos deles viessem a sofrer perseguições políticas, e o movimento da NCCh passou a ser combatido pelos ideólogos da Doutrina de Segurança Nacional após o golpe de 11 de setembro de 1973. Talvez o caso mais emblemático seja o do diretor, cantor e compositor Victor Jara, um dos principais expoentes do movimento, que após a derrubada do regime da Unidade Popular viria a ser sequestrado, torturado e assassinado pelo regime Pinochet, dentro do Estádio de futebol de Santiago, palco de muitas outras prisões e assassinatos.

Depois do golpe militar, os integrantes do movimento tiveram de recorrer ao exílio ou passaram para a clandestinidade. A partir do golpe, o movimento da *Nueva Canción* passou a atuar na clandestinidade como um polo de resistência ao regime ditatorial, cumprindo o papel de denunciar o que está ocorrendo no país. A arte tornava-se uma forma de luta contra a repressão. Foi duramente combatido pelo regime de Pinochet, que buscou controlar a produção cultural do país como forma de minar a oposição.

A política do governo golpista para a cultura era totalmente contrária a qualquer tipo de manifestação que buscasse o desenvolvimento de consciência popular. Buscava-se a supressão de manifestações contrárias ao regime, ao mesmo tempo em que se tentava garantir que a arte e a cultura a se desenvolver no país estivessem desvinculadas de qualquer forma de engajamento político. Na clandestinidade, a resistência se manteve, sendo as produções do movimento divulgadas através da distribuição de fitas cassetes entre grupos e militantes contrários ao regime^{xxxviii}. Contudo, a brutalidade da repressão fez com que muitos ativistas tivessem que partir do país, e muitos daqueles que permaneceram acabariam presos, ou acabariam se afastando do movimento.

Mesmo com a volta de muitos exilados após a queda do regime Pinochet, durante a queda de 90, o movimento nunca chegou a retomar sua antiga força e representatividade. Assim, o terror implantado por um dos mais brutais regimes de exceção civil-militares latino-americanos do século XX acabou por minar um dos mais importantes movimentos culturais que nosso continente conheceu.

Considerações Finais

Em síntese, o movimento da *Nueva Canción* desenvolveu-se como um fenômeno continental, unido por sentimentos ideológicos em comum que, devido às circunstâncias particulares de cada país, foi matizada por elementos estéticos e ideológicos de caráter semelhante. Seu legado marcou profundamente a arte e a cultura latino-americana do século XX, que embora embotada pela dura repressão dos anos de chumbo, não deixou de dar frutos. Num momento em que a América Latina sofria com a entrada de diversos produtos culturais impostos pelas potências desenvolvidas, especialmente estadunidenses, como parte de uma iniciativa imperialista em um contexto de Guerra Fria, diversos movimentos culturais regionais se voltaram para o estudo das expressões artísticas de seu povo, buscando se contrapor à dominação cultural e interpor alguma resistência ao imperialismo.

Ambos os movimentos analisados tinham na cultura e no folclore popular um ponto de partida em comum, partilhando de características que os aproximavam e, de certa, conectavam tanto a *Nueva Canción Chilena* e o *Nuevo Cancionero Argentino*, como também os demais movimentos similares espalhados pelo continente. Contudo, a investigação realizada demonstra alguns aspectos distintivos, dos quais consideramos pertinente destacar especialmente uma maior penetração acadêmica e político-partidária do movimento chileno. No caso da NCCh, pelo próprio momento político vivido pelo Chile, fica em evidência o amálgama das atividades artísticas e político-partidárias de seus integrantes, que chegaram a ocupar cargos no governo Allende, inclusive; de forma análoga, é possível perceber que houve uma interferência do PC Chileno nos rumos do movimento – ou pelo menos fortes tentativas neste sentido.

No caso argentino essa relação é menos evidente, havendo um número menor de indícios de que a relação entre o movimento e o Partido Comunista argentino tenha sido direta. Conforme apontado anteriormente, não temos ainda um estudo de fôlego que aborde a extensão dessa relação ou dê conta de a colocar às claras, sendo-nos permitido no máximo sugerir a influência das convicções ideológicas dos membros do *Nuevo Cancionero* em sua arte. Embora não possamos descartar uma relação mais profunda, os textos e trabalhos analisados parecem indicar que o movimento desenvolvido na Argentina manteve sua atuação mais voltada para o campo cultural, mantendo uma relação menos estreita com a esfera político-partidária. Seja como for, não nos foi possível, nos limites desta investigação, chegar a uma resposta para esta questão candente.

Nas décadas seguintes, esses movimentos apresentaram alguns desdobramentos na cena artística latino-americana. Durante os anos 80, surge na cena cultural latino-americana a banda *Los Prisioneros*, cujas canções viriam a se tornar referência para militantes e movimentos antiditatoriais. Já nos anos 90, a herança das canções de protesto passa a ser percebida na música de grupos e cantores que, embora não sigam a mesma linha dos movimentos dos anos 60 e 70, carregam muito de suas referências, tais como Molotov, Manu Chao, Mano Negra, Fito Paez, Jorge Drexler, Charly García, Juan Luis Guerra, entre outros^{XXXIX}.

Já em 2002, em um evento em homenagem a Tejada Gómez, realizou-se o relançamento do manifesto do *Nuevo Cancionero*, com a participação de diversos

Boletim Historiar, n. 19, abr./jun. 2017, p. 50-65 | <http://seer.ufs.br/index.php/historiar>

CANÇÕES DE TEXTO E CONTEXTO NA “*NUEVA CANCIÓN*” LATINO-AMERICANA

ISRAEL AQUINO

VANESSA VOLTAIRE

artistas e a realização de um grande concerto na cidade de Buenos Aires. Mais tarde, em 2007, outro concerto foi realizado nesta mesma cidade, no teatro IFT, o mesmo local onde se realizou o lançamento do movimento.

A *Nueva Canción* surgiu em um momento histórico de conflitos políticos e sociais. Ergueu-se como canal de reação e expressão contra as ditaduras, a favor dos direitos dos cidadãos, contra o imperialismo, com inspiração na sabedoria dos povos e, por sua vez, como bastião da identidade que pretendia resgatada. Em um contexto de ascensão de regimes opressores e autoritários, o artista militante tornou-se o arauto da esperança, se alimentando de entusiasmo para criar sua arte. Assim, tornou-se símbolo da consciência latino-americana, expressando ideias compartilhadas sobre o destino dos povos da América Latina e deixando sua marca na produção artística e cultura do continente doravante. Com letra e música, texto e contexto, a *Nueva Canción* foi revolta, foi protesto, mas também foi arte e inspiração, uma nota singela na construção da identidade do povo trabalhador Latino-americano.

^I Graduado e Mestrando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

^{II} Licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e graduanda em Administração – Gestão Pública pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

III MARTÍ, Gloria. El perfume de una época. Caracas (VE): Alfadil, 1998. p. 16.

^V VELASCO, Fabiola. La Nueva Canción Latinoamericana: notas sobre su origen e definición. *Presente e Pasado: Revista de História*. Merida (VE), ano 12, nº 23, 2007. p. 140. Disponível em: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf>>. Acesso em 10/02/2017.

^{VI} SILVA [1], Carla Medeiros da. A nova canção Chilena (1964-1970) e a busca por uma cultura popular. *Anais do XII Encontro Regional da ANPUH-RJ - Usos do Passado*. Rio de Janeiro, 2006. p. 1. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/a-nova-cancao-chilena.html>>. Acesso em 10/02/2017.

^{VII} SILVA [1], op. cit., p. 1.

^{VIII} VELASCO, op., cit. p. 141.

^{IX} VELASCO, op. cit., pp. 146-147.

^X SIMÕES, Silvia. *Canto que ha sido valiente siempre será Canción Nueva*: o cancionero de Victor Jara e o golpe civil-militar no Chile. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. p. 64. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/30585>>. Acesso em 10/02/2017.

^{XI} SIMÕES, op. cit., p. 19.

^{XII} TEJADA GOMÉZ, Armando. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Mendoza (AR), 1963. Disponível em: <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>>. Acesso em 10/02/2017.

^{XIII} Idem.

^{XIV} WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. Representações e utopias políticas para o continente latino-americano em Mercedes Sosa. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH*. São Paulo, 2011. p. 13. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300679689_ARQUIVO_Andrea_BW_Gimenez_texto_ANPUH_2011.pdf>. Acesso em 10/02/2017.

^{XV} GARCIA, Tânia. Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 80. *Anais do VI Congresso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Boletim Historiar*, n. 19, abr./jun. 2017, p. 50-65 | <http://seer.ufs.br/index.php/historiar>

CANÇÕES DE TEXTO E CONTEXTO NA “NUEVA CANCIÓN” LATINO-AMERICANA

ISRAEL AQUINO

VANESSA VOLTAIRE

Estudio de la Música Popular. Buenos Aires (AR), 2005. p. 3.

^{XXVI} GARCIA, op. cit., pp. 2-3.

^{XXVII} BRACELI, Rodolfo. *Mercedes Sosa, la Negra*. Buenos Aires: Sudamericana. 2003. p. 72.

^{XXVIII} TEJADA GOMÉZ, Armando. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Mendoza (AR), 1963. Disponível em: <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>>. Acesso em 10/02/2017.

^{XIX} Ibidem.

^{XX} Ibidem.

^{XXI} BRACELI, op. cit., p. 92.

^{XXII} GARCIA, op. cit., p. 10.

^{XXIII} Si se calla el cantor – Horário Guarany – 1975

^{XXIV} Canción com todos - Armando Tejada Gómez e César Isella – 1970

^{XXV} WOLZNIAK-GIMÉNEZ, op. cit., p. 6.

^{XXVI} Hermano dá-me tu mano – J. Sánchez e J. Sosa – 1973

^{XXVII} Idem, p. 14.

^{XXVIII} ALVES, Rafael; CAMARGO, Cássio. Ditadura, repressão e música no Chile. *Oficina do Historiador*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, 2011. p. 114. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/8861>>. Acesso em 10/02/2017.

^{XXIX} Me gustan los estudiantes – Violeta Parra – 1970

^{XXX} SILVA [1], op. cit., p. 1.

^{XXXI} Idem.

^{XXXII} El derecho de vivir em paz – Victor Jara – 1971

^{XXXIII} Ibidem, p. 7.

^{XXXIV} SILVA [2], Êça Pereira da. Chile e Cuba: a revolução na canção popular. *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*. Campinas, 2006. p. 5. Disponível em: <<http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/eca.pdf>>. Acesso em 10/02/2017.

^{XXXV} SILVA [2], op. cit., p. 8.

^{XXXVI} ALVES e CAMARGO, op. cit., p. 122.

^{XXXVII} SILVA [2], op. cit., p. 3.

^{XXXVIII} ALVES e CAMARGO, op. cit., p. 122.

^{XXXIX} VELASCO, op. cit., p. 150; MESA, Juan. *Canción Protesta: la música de la revolución*. Disponível em: <<http://musica.about.com/od/protesta/p/CanciOn-Protesta.htm>>. Acesso em 14/12/2015.

REFERÊNCIAS:

ALVES, Rafel e CAMARGO, Cássio. Ditadura, repressão e música no Chile. *Oficina do Historiador*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/8861>>. Acesso em 10/02/2017.

BRACELI, Rodolfo. *Mercedes Sosa, la Negra*. Buenos Aires: Sudamericana. 2003.

CANÇÕES DE TEXTO E CONTEXTO NA “NUEVA CANCIÓN” LATINO-AMERICANA

ISRAEL AQUINO

VANESSA VOLTAIRE

GARCIA, Tânia. Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 80. *Anais do VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Buenos Aires (AR), 2005.

MARTÍ, Gloria. *El perfume de una época*. Caracas (VE): Alfadil, 1998. pp. 16-22.

MESA, Juan. *Canción Protesta: la música de la revolución*. Disponível em: <<http://musica.about.com/od/protesta/p/CanciOn-Protesta.htm>>. Acesso em 10/02/2017.

SILVA [1], Carla Medeiros da. A nova canção Chilena (1964-1970) e a busca por uma cultura popular. *Anais do XII Encontro Regional da ANPUH-RJ - Usos do Passado*. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/a-nova-cancao-chilena.html>>. Acesso em 10/02/2017.

SILVA [2], Êça Pereira da. Chile e Cuba: a revolução na canção popular. *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*. Campinas, 2006. Disponível em: <<http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/eca.pdf>>. Acesso em 10/02/2017.

SIMÔES, Silvia. *Canto que ha sido valiente siempre será Canción Nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/30585>>. Acesso em 10/02/2017.

TEJADA GOMÉZ, Armando. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Mendoza (AR), 1963. Disponível em: <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>>. Acesso em 10/02/2017.

VELASCO, Fabíola. La Nueva Canción Latinoamericana: notas sobre su origen e definición. *Presente e Passado: Revista de História*. Merida (VE), ano 12, nº 23, 2007. Disponível em: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf>>. Acesso em 10/02/2017.

WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. Representações e utopias políticas para o continente latino-americano em Mercedes Sosa. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH*. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300679689_ARQUIVO_Andrea_BW_Gimenez_texto_ANPUH_2011.pdf>. Acesso em 10/02/2017.