

Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena

e a invenção de um movimento musical



Capa do CD *La nueva canción chilena*. 1995.

Natália Ayo Schmiedecke

Doutoranda em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca).
nati.ayo@gmail.com

Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena e a invenção de um movimento musical

The first festivals of the Chilean New Song and the invention of a musical movement

Natália Ayo Schmiedecke

RESUMO

A associação direta entre o I Festival de la Nueva Canción Chilena — ocorrido em Santiago em julho de 1969 — e a consolidação do movimento homônimo se tornou um lugar-comum na bibliografia dedicada à temática. Com base na análise do contexto em que o evento foi realizado, de sua programação e sua repercussão, buscaremos relativizar essa identificação automática, argumentando que o termo *Nueva Canción Chilena* (Nova Canção Chilena) foi alvo de diferentes interpretações naquele momento. A nosso ver, foi a partir do II Festival, em 1970, que veio à tona a intenção de diferenciar certa tendência musical das demais propostas voltadas à renovação do repertório de inspiração folclórica, o que estava relacionado ao engajamento de determinados músicos na campanha eleitoral e no governo de Salvador Allende (1970-73).

PALAVRAS-CHAVE: Festival de la Nueva Canción Chilena; Nova Canção Chilena; neofolklore.

ABSTRACT

The direct association between the I Festival de la Nueva Canción Chilena — held in Santiago in July 1969 — and the consolidation of the homonymous movement became a commonplace in the literature on this topic. Based on an analysis of the context in which the event was held, its program and its impact, we will seek to relativize such automatic identification, arguing that the term Nueva Canción Chilena (Chilean New Song) was subject to different interpretations at that moment. In our view, it was from the II Festival, held the following year, that was born an intention to differentiate certain musical trend from other proposals aimed at renewing the folk-inspired repertoire, which related to the involvement of a few musicians in the electoral campaign and the Salvador Allende administration (1970-73).

KEYWORDS: Festival de la Nueva Canción Chilena; Chilean new song movement; neofolklore.



Nos últimos anos, os estudos sobre o movimento da Nova Canção Chilena vêm se multiplicando dentro e fora do Chile, a partir de enfoques cada vez mais diversificados, correspondentes às diferentes áreas disciplinares nos quais são desenvolvidos — da Musicologia à História. Embora o avanço seja significativo, observa-se uma tendência em trabalhar com um mesmo universo de referências, as quais frequentemente não passam por uma avaliação crítica por parte dos pesquisadores. Assim, determinadas concepções costumam ser tomadas como dados *a priori* e reiteradas de modo

a promover uma naturalização de interpretações, afastando-se, portanto, do propósito básico da disciplina histórica: realizar a crítica permanente, evidenciando a pertinência e os limites de seus modelos analíticos e explicativos.¹

Entre esses “dados” naturalizados, encontra-se a ideia segundo a qual o movimento se desenvolveu ao longo da década de 1960, consolidando-se ao final desta, em 1969, quando teve lugar o I Festival de la Nueva Canción Chilena — ocasião em que o termo *Nueva Canción Chilena* (Nova Canção Chilena) seria empregado pela primeira vez, batizando um movimento musical já existente e que se diferenciaria claramente da principal tendência musical em voga no cenário nacional: o *Neofolklore*. Embora muitos autores venham chamando atenção para as continuidades observadas entre *Neofolklore* e Nova Canção Chilena (NCCh), o ano de 1969 é frequentemente assinalado como um momento de ruptura, no qual a NCCh ganharia visibilidade enquanto movimento musical específico.

Essa perspectiva já estava presente no trabalho pioneiro intitulado *La nueva canción chilena*, escrito por Fernando Barraza e publicado pela Editora Nacional Quimantú em 1972, como parte da coleção de livros *Nosotros los chilenos*.² De acordo com Barraza, “A Nova Canção Chilena tirou carta de cidadania e transcendeu ao grande público quando se efetuou o chamado Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, em 1969 [...] Tratava-se, precisamente, de aproximar-se de uma clara determinação musical e conceitual da Nova Canção”.³

Com o golpe civil-militar de 1973, grande parte dos artistas identificados com a NCCh partiu para o exílio. Acreditando na importância de difundir sua versão sobre os acontecimentos recentes da história chilena, alguns deles escreveram livros de caráter autobiográfico, os quais se converteram na primeira fase da bibliografia dedicada à NCCh. Na tentativa de definir quais seriam os antecedentes do movimento, esses relatos apontam para o festival de 1969 como um marco. Para Eduardo Carrasco — líder do conjunto Quilapayún —, o evento visou promover a “nova música” que ele próprio batizaria como “Nova Canção Chilena”: “No ano de 1969, o jornalista e homem de rádio Ricardo García [...] teve a louvável iniciativa de organizar um festival, no qual se reuniram pela primeira vez todos os criadores e intérpretes da nova música. Este evento, que se chamou Festival de la Nueva Canción Chilena, batizou com esse nome o movimento”.⁴

Por sua vez, a bailarina Joan Jara — esposa do músico Víctor Jara, que foi morto pelos militares durante o golpe — não compartilha em seu livro da ideia segundo a qual o festival estaria alinhado com as propostas musicais e políticas dos artistas que estariam cultivando a “nova canção”. Para ela, o principal significado do evento teria sido trazer à tona a existência de duas tendências opostas no âmbito da música popular de inspiração folclórica:

*Embora o festival tivesse sido organizado como uma competição convencional, as rivalidades surgiram não entre os compositores participantes individualmente, mas sim entre dois conceitos distintos e opostos do que era a canção chilena: a nova música, com letras críticas e comprometidas com as mudanças revolucionárias, ou as canções “apolíticas”, que davam a impressão de que nada precisava ser modificado. Foi o início do confronto musical.*⁵

Em outras palavras: para Joan Jara, o festival tornaria manifesta a

¹ Cf. CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

² No início de 1971, a empresa Editorial Zig Zag foi estatizada, convertendo-se na Editora Nacional Quimantú. A partir do ano seguinte, definiu-se um novo perfil editorial e a lógica econômica foi sendo reajustada por uma política cultural voltada à massificação da informação, ampliando o alcance de suas publicações a distintos setores sociais e privilegiando a fundação de uma nova identidade nacional. Esse princípio norteou a criação da coleção de livros *Nosotros los chilenos*, que abarcava um conjunto de estudos sobre o acontecer histórico e cultural do país. A intenção inicial da coleção era reunir 56 livros, com lançamento quinzenal — projeto que acabou sendo frustrado pelo golpe civil-militar de 1973, quando a Editora Quimantú foi fechada.

³ BARRAZA, Fernando. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú, 1972, p. 45. Todas as traduções de obras estrangeiras presentes neste artigo são de nossa autoria.

⁴ CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003, p. 90.

⁵ JARA, Joan. *Canção inacabada: a vida e a obra de Víctor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 179.

⁶ Um exemplo significativo de trabalho recente que adota essa perspectiva é o livro de SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, v. III: 1930-2010. Santiago: Editorial Universitaria, 2012. Embora apresente contribuições fundamentais para abordar os fenômenos culturais que tematiza, tal obra não realiza uma análise detalhada sobre o festival de 1969 e acaba por reproduzir a ideia de que este representaria o momento de consolidação do movimento da Nova Canção Chilena. Nas palavras de Subercaseaux, “O nome e o reconhecimento como ‘Nova Canção’ só se oficializa e adquire certa cidadania em julho de 1969, por ocasião do primeiro encontro e festival que com essa denominação organizou a Vice-Reitoria de Comunicações da Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile”. *Idem, ibidem*, p. 225.

⁷ SALAZAR, Gabriel e PINTO, Julio. *Historia contemporânea de Chile*, v. V: Niñez y juventud (construcción cultural de actores emergentes). Santiago: LOM, 2002, p. 151, grifos no original.

⁸ Cf. ARANTES, Mariana. *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-70)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, Unesp, Franca, 2009, p. 36.

⁹ A expressão é de SALAZAR e PINTO, *op. cit.*, p. 153.

¹⁰ O surgimento da música típica, na década de 1920, esteve ligado à crescente migração de grupos de origem rural para as cidades. Voltados à evocação da vinculação desses setores com o campo, alimentando certa nostalgia pelo “paraíso perdido”, os conjuntos de música típica promoveram uma reinterpretação urbana do repertório cultivado na região do Vale Central chileno. Como representativos dessa tendência, podem ser destacados Los Cuatro Huasos e Los Huasos Quincheros – quartetos vocais masculinos acompanhados por violões, formados por estudantes universitários. Elegendo a *tonada* como gênero emblemático da “chilenidade”, o projeto da música típica girou em torno do personagem do *huaso* (homem do campo), que cumpria a dupla função de objeto (tema)

separação existente entre *Neofolklore* (“canções ‘apolíticas’”) e Nova Canção Chilena (“nova música, com letras críticas e comprometidas com as mudanças revolucionárias”).

Seria possível elencar diversos outros exemplos de trabalhos que adotam um destes dois pontos de vista para estabelecer uma associação direta entre a realização do festival e a consolidação do movimento — concepção que, como já mencionamos, transcende os livros de caráter autobiográfico, sendo reiterada pela produção acadêmica especializada.⁶ A fim de relativizar essa interpretação, analisaremos a seguir a programação e a repercussão do festival, comparando-o aos eventos homônimos realizados nos dois anos seguintes. Antes disso, porém, convém analisar o cenário musical no qual se desenvolveram o *Neofolklore* e a Nova Canção Chilena, indicando as continuidades e rupturas observadas entre as duas tendências.

A renovação da música popular chilena de inspiração folclórica nos anos 1960

Os historiadores Gabriel Salazar e Julio Pinto afirmam que, até meados dos anos 1950, a música era no Chile uma atividade adulta — quadro que mudaria radicalmente com a chegada massiva de elementos que estavam sendo cultivados em países como Estados Unidos e Inglaterra: “da ‘rebeldia sem causa’, do *blue jean*, do *rock & roll*, do cabelo comprido, a revolução sexual e, em geral, tudo aquilo que simbolizou a irrupção mundial do juvenil”.⁷ De acordo com a historiadora Mariana Arantes, os artistas identificados com a tendência musical que ficaria conhecida como *Nueva Ola* inicialmente realizavam apenas *covers* de intérpretes estrangeiros, mas posteriormente muitos passariam a compor em espanhol, criando versões de canções norte-americanas e inglesas assim como canções próprias.⁸ Esse “*rock* castelhanizado à chilena”⁹ encontraria grande acolhida no público juvenil, convertendo-se em êxito comercial.

A “avalanche norte-americana” suscitou duas respostas no âmbito da música popular, as quais caminharam juntas durante boa parte dos anos 1960: o *Neofolklore* e a Nova Canção Chilena. Expressando um desejo de renovação do repertório folclórico difundido massivamente — até então representado pela música típica¹⁰ e pela projeção folclórica¹¹ —, essas tendências se propuseram a defender o “próprio” frente à ameaça de homogeneização e descaracterização da cultura nacional. Para tanto, apontaram para a necessidade de se desenvolver uma música popular moderna, que expressasse a identidade e os anseios dos sujeitos contemporâneos através de novos ritmos, timbres, harmonizações e interpretações — mas sem perder o vínculo com a tradição.¹²

O surgimento do *Neofolklore* se relaciona ao progressivo distanciamento estabelecido pela juventude urbana em relação à cultura camponesa. Como apontou Arantes, os intérpretes e o público consumidor desse repertório integravam setores médios da sociedade que, desde as décadas anteriores, emergiam na vida pública nacional.¹³ Já não se tratava de migrantes ou seus descendentes que evocavam uma suposta origem rural, como na música típica, mas de jovens nascidos e criados na cidade, cuja relação com o “folclore” era mais distante e livre, mediada pela indústria fonográfica.¹⁴

Concordamos com a diferenciação estabelecida por Eduardo Carrasco (sob o pseudônimo Ignacio Santander) a respeito da existência de duas

tendências no interior do *Neofolklore*: conjuntos e solistas.¹⁵ Em ambos os casos, observa-se a influência da música argentina dos anos 1950 e 1960. No que se refere aos primeiros, o impacto de conjuntos como Los Trovadores, Los Huanca Hua e Los Cantores del Alba — que se propuseram a modernizar o estilo desenvolvido por conjuntos anteriores como Los Chalchaleros e Los Fronterizos —, se faria notar nos arranjos das canções, marcados pelo virtuosismo interpretativo e pela utilização de sons rítmicos vocais que imitavam os sons do *bombo leguero*, originando o famoso “bom-borombom”. Essa fórmula seria incorporada pelos conjuntos *neofolklóricos* chilenos — dentre os quais se destacaram Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, Los de Las Condes e Los de Santiago —, que alcançaram grande êxito comercial não obstante as frequentes críticas que receberam pelo excesso de estilização: “Seus músicos foram acusados de criar conjuntos vocais que realizavam rebuscados arranjos que nada teriam a ver com as formas autóctones e evocativas de *performance*”.¹⁶

Essa relação mais livre com as formas tradicionais permitiu a incorporação de “gêneros remotos, antigos ou esquecidos”¹⁷, como *sirillas*, *rins*, *periconas*, *cachimbos*, *trotos* e *refalosas*¹⁸, resgatados pela Projeção Folclórica e amplamente difundidas pelo *Neofolklore*, trazendo ao centro da indústria musical tradições oriundas do norte e do sul do país e ampliando também o repertório do Vale Central. Os gêneros incorporados eram adequados para o desenvolvimento de temáticas costumeiras e históricas — que evocavam lugares, personagens, comidas e danças tradicionais, além de recordarem acontecimentos passados.¹⁹

Por sua vez, os solistas ligados ao *Neofolklore* atuaram em duas frentes distintas: composição e interpretação de canções. Consideramos que foi sobretudo no primeiro âmbito que se expressou sua identificação com os conjuntos — sendo comum encontrar nos discos destes versões de canções escritas por aqueles músicos, como é o caso de: “Dona Javiera Carrera” e “El negro cachimbo”, de Rolando Alarcón, interpretadas por Los Cuatro Cuartos; “Adónde vas soldado” e “Mi abuela bailó la sirilla”, do mesmo autor, interpretada por Las Cuatro Brujas; “La noche” e “Ya no canto tu nombre”, de Patricio Manns, interpretada por Voces Andinas; e “Dos veces te vi, mujer”, de Ángel Parra, interpretada por Los Paulos.

No que se refere às gravações realizadas pelos próprios *cantautores*²⁰ — entre os quais se destacaram Isabel e Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns e Víctor Jara —²¹, pode-se constatar a realização de uma ampliação temática e geográfica. Tendo em Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra referenciais importantes, esses artistas deram destaque à temática social, apontando para o campo chileno como local de conflito e, assim, questionando a paisagem harmônica tradicionalmente evocada pela música nacional. A ampliação geográfica se deu com a incorporação de gêneros oriundos de outros países latino-americanos — em especial, o repertório andino, fortemente difundido pelos irmãos Parra. No âmbito interpretativo, observou-se entre os solistas um distanciamento em relação aos arranjos e às *performances* adotados pelos conjuntos *neofolklóricos*. Menos estilizada, a interpretação vocal não se baseava na imitação dos instrumentos e em geral não incluía coros. Além disso, os cantores não costumavam utilizar trajes formais em suas apresentações.²²

A existência de linhas de desenvolvimento distintas no interior da corrente *neofolklórica* se explicitou em fins de 1966, quando a fórmula utilizada pelos conjuntos parecia se esgotar: “Dentro da lógica do efêmero

e sujeito (voz) das canções, procurando representar a “alma nacional”. Tal apelo permitiu que o estilo se convertesse na principal imagem sonora do Chile difundida a nível nacional e internacional na primeira metade do século XX.

¹¹ Entres os grupos de projeção folclórica, destacaram-se o Cuncumén (1955-1973) e o Millaray (1958-1973), que contavam com direção artística, respectivamente, das folcloristas Margot Loyola e Gabriela Pizarro. Vinculados ao Instituto de Investigaciones Musicales da Universidad de Chile, esses grupos se dedicavam à pesquisa de campo e divulgação de cantos e danças tradicionais de diversas regiões do país, incluindo repertórios de salão, andinos, pampianos, da Ilha de Chiloé e da Ilha de Páscoa — contribuindo, assim, para a diversificação do repertório nacional gravado em disco. Tomando como pressupostos o respeito pela autenticidade da representação e seu sentido coletivo, os conjuntos de projeção folclórica procuraram recolher junto aos camponeses das diversas localidades que visitavam “fontes puras”, ou seja, formas “folclóricas” que consideravam representativas.

¹² Cf. GARCIA, Tânia. Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. *Anais do VI Congresso da IASPM-AL*, Buenos Aires, 2005, p. 2 e 3. Disponível em <www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf>. Acesso em 31 ago. 2013.

¹³ Cf. ARANTES, Mariana, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴ Cf. GONZÁLEZ, Juan Pablo. Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. *Revista Musical Chilena*, Santiago, n. 185, jan.-jun. 1996, p. 29.

¹⁵ Cf. SANTANDER, Ignacio. *Quilapayún*. Madri: Júcar, 1984, p. 29.

¹⁶ GONZÁLEZ, Juan Pablo, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 339.

¹⁸ Sobre alguns desses gêneros, ver *idem, ibidem, op. cit.*, p. 339-341 (*sirilla e refalosa*), p. 360 (*cachimbo*), p. 391-392 (*rin*). Não encontramos informações sobre a *pericona* (oriunda de Chiloé) e o *trote* ou *huayno* (gênero andino) na bibliografia consultada.

¹⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 339.

²⁰ De acordo com a historiadora Hilenia Inostroza, “o cantautor no Chile seria uma figura que integra e sintetiza em si, a composição de letra e música, a interpretação dessa canção, uma linguagem contingente e direta, uma estética específica que liga sua figura ao popular, um contato direto com o público que o faz alguém real, e não a figura de estrela [...] Todo o anterior faz com que a figura do cantautor seja alguém que se reconhece e que os outros reconhecem como um ator político e social dos convulsionados anos 60 e 70”. *Yo no canto por cantar... Nueva Canción Chilena y Figura del Cantautor (1964-1973)*. Monografia (Licenciatura em História) – Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006, p. 15.

²¹ Pedro Messone foi outro intérprete *neofolklorico* de grande projeção no período. Tendo integrado o conjunto Los Cuatro Cuartos entre 1962 e 1964, iniciou sua carreira como solista neste ano, gravando composições de artistas como Willy Bascañán, Mario Clavel, Kiko Álvarez, Rolando Alarcón e Víctor Jara.

²² Os conjuntos *neofolkloricos* tiveram como marca o uso, em suas apresentações, de *smoking* preto acompanhado por gravata-borboleta. Configurando a roupa típica do cidadão de classe média-alta, o *smoking* denotava refinamento, explicitando a intenção de desvincular-se de uma tradição nacional tipificada e limitada ao meio rural.

²³ GONZÁLEZ, Juan Pablo *et al.*, *op. cit.*, p. 356.

²⁴ GARCÍA, Ricardo. ¡Viva Chile, mi alma! *Ritmo de la Juventud*, Santiago, n. 55, 20 set. 1966, *apud* SANDOVAL DÍAZ, Rodrigo. *Música chilena de raíz folklórica (1964-1973): neofolklore y nueva canción chilena*, Monografia (Licenciatura em História) – Facultad de

e da mudança rápida dos fenômenos da moda, com momentos de agonizante intensidade e repetição de fórmulas que derivam em caricaturas, o neofolklore oferecia pouca substância e uma proposta débil e esteticista”, podendo ser caracterizado pela imagem de “um fósforo que libera muita energia e luz em seu momento inicial, mas logo se esgota se não encontra combustível”.²³

A percepção desse esgotamento suscitou uma polêmica, na imprensa musical, em torno de uma suposta crise do folclore nacional. Em um artigo publicado na revista *Ritmo de la Juventud*, o radialista Ricardo García questionava: “A dissolução de tantos conjuntos neo-folklóricos, e os novos rumos, em matéria de repertório, tomados pelos mais populares, indicam que a nova onda folclórica foi somente uma moda passageira? Em síntese, está em decadência o movimento que pretendeu renovar o interesse pela música chilena?”²⁴

Para o autor, uma análise das programações musicais e das vendas de discos comprovaria que “[...] 1966 viu o fim de um período neste movimento que pareceu tão poderoso”.²⁵ Apontando para a inclusão de novas temáticas e de gêneros musicais latino-americanos no repertório dos conjuntos *neofolkloricos*, García concluiu que o desinteresse por tal estilo teria sido natural, já que “Em 1965 se chegou a um ponto de saturação, se cansou ao público com dúzias de canções [similares] [...] Se chegava pois a uma produção baseada na imitação carente de alma. A música neofolklorica tinha pouco de NEO e pouco ou nada de folclórica”.²⁶

Expressando o ponto de vista de diversos artistas do período, o autor considerava que essa crise resultaria na seleção, por parte do público, “daqueles que haviam aportado algo verdadeiro e ficaram os compositores melhores e os grupos realmente bons”.²⁷ Entre os compositores, estariam Rolando Alarcón, Patricio Manns, Sofanor Tobar, Willy Bascañán, Los Parra, Hernán (Kiko) Álvarez, Sergio Sauvalle e Los de Ramón. Entre os intérpretes, Pedro Messone, a família Parra, Patricio Manns, Los Cuatro Cuartos, Los Paulos, Los de las Condes, Los de Ramón e Los de Santiago. Por fim, as únicas “novas figuras” de interesse seriam Voces Andinas, Víctor Jara, Fernando Ugarte e Payo Grondona. Assim, colocar-se-ia a seguinte questão: “Para onde dirigirão seus passos os intérpretes de hoje?”²⁸

Três anos depois, Ricardo García escreveria um novo artigo — desta vez publicado na revista *El Musiquero* —, no qual registraria sua percepção sobre a conformação de uma nova tendência musical, vinculando-a a alguns daqueles nomes anteriormente apontados como “sobreviventes” ao *Neofolklore*: “Eles, igual a muitos outros compositores, estão criando uma nova linha dentro da música nossa. [...] Acredito que é possível falar de uma nova canção chilena...”.²⁹

Reconfigurações no cenário musical, o festival de 1969 e a invenção da Nova Canção Chilena

Considerando o exposto por García, cabe perguntar: quais mudanças teriam ocorrido no meio musical entre 1966 e 1969? Um primeiro ponto a ser considerado se refere às respostas oferecidas pelos artistas *neofolkloricos* para a “crise de 1966”. Entre os conjuntos, observamos uma tendência à internacionalização do repertório: “Los de las Condes gravaram canções alpinas ou canções mexicanas; Los Paulos fizeram repertório internacional, e até o conjunto Voces de la Tierra gravou temas mexicanos que nada tem

a ver com o folclore. Houve também tentativas de combinar jazz e folclore [...] e os exemplos sobram”.³⁰

Essa ampliação é perceptível nos discos *Los solitarios* (RCA Victor, 1967), do conjunto homônimo, que inclui uma canção brasileira além de arranjos que utilizam piano e uma variedade de metais; e *Como esta no habrá otra* (Odeon, 1968), de Los de las Condes — cujos integrantes decidiram incursionar no formato dos discos bailáveis para festa.³¹

Embora grande parte dos conjuntos tenha se desintegrado nesse período, é importante destacar que o estilo *neofolklórico* não se extinguiu, como atestam a formação de Los Ponchos Negros em 1967, o retorno de Los Cuatro Cuartos em 1969 e o fato de Los de la Escuela ter lançado discos até 1970.³² Em relação aos solistas, observa-se que a “crise” teve efeitos bastante diferentes: se por um lado é verdade que ela contribuiu para diminuir o interesse do público pela produção discográfica nacional identificada com o folclore, por outro permitiu a valorização de músicos que vinham atuando em um circuito menos comercial — em especial, nas *peñas* folclóricas.³³

Criada em Santiago em 1964 pelos irmãos Ángel e Isabel Parra, a *Peña de los Parra* foi concebida como uma espécie de cooperativa de artistas; uma casa noturna voltada para a juventude, “sem a censura de praxe e os atrativos comerciais, onde os cantores folclóricos poderiam aparecer com as roupas comuns de uso diário para se apresentar e trocar canções e idéias”³⁴, conforme descreveu Joan Jara. A *peña* logo se tornou um modelo seguido em diferentes cidades chilenas, como destacam os autores de *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*: “O impacto de La Peña de los Parra não se fez esperar. Organizaram-se *peñas* em sindicatos, centros estudantis, juntas vicinais e locais comerciais, impondo-se como o lugar natural para a apresentação de música de raiz folclórica. Só em 1966, surgiram entre 15 e 20 *peñas* novas, assinala Isabel Parra, somando umas 30 ao longo do país”.³⁵

Percebidas inicialmente como “a base do desenvolvimento cada vez mais vital do neofolclore chileno”³⁶, as *peñas* se diferenciaram consideravelmente entre si no que se refere ao repertório difundido. Ao presente trabalho, interessa enfocar as que estiveram mais próximas do modelo da *Peña de los Parra*, tendo em vista o argumento corrente na bibliografia segundo o qual estas constituem um antecedente direto do movimento da Nova Canção Chilena.

Inaugurada em 1965, a Peña de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile de Valparaíso — mais conhecida como Peña de Valparaíso — foi dirigida por Osvaldo “Gitano” Rodríguez e Gonzalo “Payo” Grondona. Por sua vez, a Peña de la Federación de Estudiantes de la Universidad Técnica del Estado — ou Peña de la UTE — foi fundada em meados de 1966 pelo Centro de Alunos da Escola de Artes e Ofícios. Em sedes provinciais da UTE também se formaram *peñas*, destacando-se as de Valdivia e Antofagasta.

Tais *peñas* se consolidaram não apenas como espaço de experimentação musical — no qual os músicos podiam difundir repertórios que se adaptavam menos às regras da indústria fonográfica —, mas também como centro de reunião política da esquerda chilena, sendo que a Peña de los Parra “Adquiriu a fama de viver cheia de revolucionários, desde marxistas até uma nova modalidade de cristãos de esquerda”.³⁷

A articulação entre música, política e juventude se explicitou no movimento pela reforma universitária, iniciado em 1967 nas unidades de

Historia, Geografía y Ciencia Política, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1998, p. 109.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem, ibidem*, p. 110.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ GARCÍA, Ricardo. Reivindicación de la canción chilena en Iquique. *El Musiquero*, n. 87, Santiago, maio, 1969, p. 1.

³⁰ GARCÍA, Ricardo. ¡Viva Chile, mi alma!, *op. cit.*, p. 109.

³¹ Cf. GONZÁLEZ, Juan Pablo *et al.*, *op. cit.*, p. 352.

³² *Idem, ibidem*, p. 349-354.

³³ Existentes desde a década de 1950 no Chile sob o nome de *chinganas*, as *peñas* folclóricas eram pequenas casas de espetáculos nas quais se apresentavam poetas, cantores e bailarinos ligados ao repertório de raiz folclórica. Em geral, o ambiente era iluminado com velas e servia-se comida e bebida durante as apresentações.

³⁴ JARA, Joan, *op. cit.*, p. 114 e 115.

³⁵ GONZÁLEZ, Juan Pablo *et al.*, *op. cit.*, p. 231.

³⁶ SAEZ, María. Las *peñas*, un reencuentro con lo chileno. *En Viaje*, Santiago, set. 1966, p. 26 e 27, *apud* SANDOVAL DÍAZ, *op. cit.*, p. 122.

³⁷ JARA, Joan, *op. cit.*, p. 141.

Santiago e Valparaíso da Pontifícia Universidad Católica de Chile e estendido para as universidades de Chile, Austral, Técnica del Estado, Católica del Norte e Federico Santa María. Questionando a forma de organização e a finalidade do ensino superior vigente, os reformistas reivindicaram: participação de estudantes, docentes e funcionários na administração das universidades, abertura destas a todos os setores sociais e estímulo à investigação voltada às necessidades nacionais.

Nesse contexto, a música teve um papel importante não somente nas *peñas* universitárias, mas também nos atos, greves e ocupações realizados para pressionar a administração das instituições. A canção “‘Móvil’ Oil Special” foi composta por Víctor Jara em 1968 e se tornou uma espécie de hino da reforma. Interpretada em estilo de *son* cubano, a canção satirizava o modelo tradicional de universidade existente no Chile, relacionando o movimento reformista à luta latino-americana “anti-imperialista”:

Los estudiantes chilenos/ y latinoamericanos/ se tomaron de las manos/ matatire-tirundín/ En este hermoso jardín/ ha momios y dinosaurio/ los jóvenes revolucionarios/ han dicho basta por fin./ ¡Basta! / [...]/ En la universidad/ se lucha por la reforma/ para poner en la horma/ al beato y al nacional/ Somos los reformistas,/ los revolucionarios,/ los antiimperialistas,/ de la universidad.

Além de inspirar artistas que já atuavam no cenário musical, o movimento pela reforma universitária deu projeção a conjuntos de música popular recém-formados — como é o caso de Tiempo Nuevo (surgido na *peña* de Valparaíso em 1965), Quilapayún (formado em 1965) e Aparcoa (formado em 1966 por estudantes da Escola de Arquitectura da Universidad de Chile) — e estimulou o surgimento outros, como o Inti-Illimani (fundado por estudantes da UTE em 1968).

Proporcionando a tais conjuntos a possibilidade de se apresentarem publicamente — sendo que a estreia do Quilapayún teve lugar na *Peña* de Valparaíso e a do Inti-Illimani na *Peña* de la UTE —, as *peñas* universitárias constituíram uma alternativa para a circulação de repertórios musicais de inspiração folclórica que não se identificavam com os estilos em voga nos canais mais comerciais. De fato, observa-se que os grupos atuantes naquele circuito se diferenciavam consideravelmente dos conjuntos *neofolkloricos* tanto no que se refere ao repertório cultivado — marcado por um forte impulso latino-americanista, valorizando especialmente gêneros andinos —, quanto à maneira de interpretá-lo. Se os grupos anteriores se destacavam por seus arranjos vocais, os novos o faziam pelos arranjos instrumentais, sendo que seus integrantes tocavam uma variedade de instrumentos latino-americanos. Prescindindo do solista e, assim, favorecendo um som mais coletivo e coeso, os novos conjuntos também se distinguiam por incluírem músicas instrumentais em seu repertório.³⁸ Outra particularidade importante consiste no fato de muitos dos membros desses grupos serem filiados às Juventudes Comunistas do Chile (*la Jota*) — que agregava diversos artistas no período em questão.

O laço existente entre arte e comunismo foi reforçado com a criação, em 1968, do selo discográfico *Jota Jota* (posteriormente rebatizado *Discoteca del Cantar Popular* — DICAP), iniciativa que se relaciona à realização na Bulgária, em 1968, do IX Festival Mundial das Juventudes e dos Estudantes pela Solidariedade, a Paz e a Amizade — dedicado à solidariedade com os vietnamitas no contexto da Guerra do Vietnã. Para eleger representantes

nacionais do festival, o periódico comunista *El Siglo* de Santiago organizou uma campanha e encarregou a *Jota* de editar um disco que demonstrasse a “inquietude” da juventude chilena com as questões colocadas pelo evento. O LP gravado foi *X Viet-nam*, do conjunto Quilapayún. De acordo com Eduardo Carrasco, “A iniciativa deu suas provas, e a direção das Juventudes Comunistas concordou em formar um pequeno selo de discos para continuar difundindo música com conteúdo revolucionário”.³⁹

Conforme procuramos demonstrar, ocorreram mudanças significativas no cenário musical chileno durante a segunda metade da década de 1960, dentre as quais destacamos a descaracterização ou desaparecimento de muitos conjuntos identificados com o *Neofolklore*, a criação de novas *peñas*, o comprometimento de alguns artistas com a Reforma Universitária, o surgimento de conjuntos musicais muito diferentes dos anteriores e a criação de um novo selo musical, ligado ao Partido Comunista. Essas mudanças levaram alguns críticos a afirmarem que uma nova tendência se desenvolvia.

Partindo dessa percepção, Ricardo García redigiu em 1969 o texto intitulado “Reivindicación de la canción chilena em Iquique”, no qual manifestava sua intenção de criar um festival de música concebido como “uma das mais sérias tentativas para devolver à música chilena o primeiro plano em que deve estar [...] Um festival de música nossa, onde pudessem se expressar e mostrar o melhor de sua produção talentos como Angel Parra, Raúl de Ramón, Víctor Jara, Patricio Manns que não costumam participar em concursos”.⁴⁰

Assim, o festival procuraria recuperar o interesse da população chilena pela música nacional através da divulgação de um novo repertório, que estaria sendo cultivado por determinados compositores. A intenção de inovar para atrair o público também apareceu expressa na afirmação de que o evento seria diferente dos demais festivais da canção tradicionalmente realizados no Chile — sendo o de Viña del Mar o de maior projeção.

O festival seria realizado com o apoio da Municipalidade de Iquique e teria como foco “a música chilena atual, isto é, aquela que busca uma nova maneira de se expressar que vibra com o acontecer diário de nosso país”.⁴¹ Afirmando que “há novas formas de dizer as coisas”⁴², García defendeu a proposta de que o evento reunisse músicos de tendências e estilos diversos, “mas reunidos por sua atitude inovadora”. Os participantes seriam doze, todos interpretando composições próprias e “todos com uma trajetória definida, com um trabalho realizado”.⁴³ Assim, foram privilegiados os músicos que já atuavam no período do auge do *Neofolklore* e que haviam conseguido “atualizar” seu repertório — como Rolando Alarcón e Patricio Manns —, bem como aqueles que cultivavam desde o princípio um repertório “renovado” — como Víctor Jara.

Segundo García, o Gran Festival de la Canción Chilena não teria interesses comerciais, daí seu apelo, ao final do artigo, para que todo o Chile — jornalistas, órgãos universitários, população em geral e o próprio presidente Eduardo Frei — contribuísse para sua organização. Devido a problemas que impossibilitaram a prefeitura de Iquique de realizar o festival, este foi amparado pela Vice-Reitoria de Comunicações da Pontifícia Universidad Católica de Chile — órgão criado durante a Reforma. Assim, na segunda semana de julho de 1969 teve lugar o rebatizado Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, realizado em duas etapas, sendo a primeira no ginásio da universidade e o encerramento no Estadio Chile, na noite de 12



³⁹ CARRASCO, Eduardo, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁰ GARCIA, Ricardo. Reivindicación de la canción..., p. 1.

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ ROBINOVITCH, Rosa. En busca de la nueva canción. *Ecran*, Santiago, 8 jul. 1969, p. 45.

de julho. Na ocasião, competiram os seguintes compositores, apresentando-se em ordem alfabética (a partir do sobrenome): Rolando Alarcón (“Juan el pobre”); Kiko Álvarez (“Rostro de la Juventud”); Willy Bascuñán (“Vals de La Victoria”); Martín Domínguez (“San Diego”); Víctor Jara (“Plegaria a un labrador”); Patricio Manns (“Lo imposible”); duo Orlando Muñoz-Alsino Fuentes (“Amigo y río”); Angel Parra (“Amigo, soldado, hermano”); Raúl de Ramón (“La noche sola”); Richard Rojas (“La chilenera”); Sergio Sauvalle (“Y te llamas María”); e Sofanor Tobar (“Dulce Mamitay”).

Muitos dos compositores interpretaram suas canções acompanhados por outros músicos, como foi o caso de Víctor Jara, que atuou com o Quilapayún — que havia sido proibido de se inscrever no festival por ser considerado “muito político”; Richard Rojas, acompanhado pelo Trío Lonqui; Kiko Álvarez, por Los de la Escuela; Alsino Fuentes e Orlando Muñoz, que formaram um quarteto com suas respectivas esposas; e Willy Bascuñán, com o grupo America Joven. O compositor Sofanor Tobar foi o único que não subiu ao palco, tendo encarregado o recém-formado conjunto Los Mirieños de defender sua canção. Encontrando dificuldades em escolher um só vencedor, o júri dividiu o prêmio de primeiro lugar entre Víctor Jara e Richard Rojas, além de atribuir menção honrosa a Rolando Alarcón, Raúl de Ramón e Ángel Parra.

O festival também contou com mesas redondas e conferências que tematizavam a falta de espaço nas emissoras de rádio para a música nacional e o lugar da canção popular em uma época de mudanças e conflitos sociais. Paralelamente, ocorreram apresentações musicais de artistas convidados — como Isabel Parra, os conjuntos Inti-Illimani, Chalinga, Chagual e o grupo de canto e dança da Universidad Católica —, além de homenagens aos músicos Clara Solovera, Margot Loyola, Luis Bahamondes, Francisco Flores, Diego Barros, Luis Aguirre Pinto, Vicente Bianchi, Jaime Atria e Los Huasos Quincheros.

No balanço feito pela imprensa, o festival foi elogiado por impulsionar a revalorização da música nacional de raiz folclórica. Também foi ressaltado o caráter heterogêneo das canções ali apresentadas, sendo que alguns periódicos criticaram a falta de originalidade de determinados compositores enquanto outros desqualificaram o excesso de inovação por parte dos demais — fosse no âmbito da internacionalização das canções, fosse no de sua politização. Assim, a revista *Ecran* pontuou:

Do ponto de vista estritamente artístico, a Nova Canção, que se escutou neste Festival, contém influências forâneas, atadas ao esqueleto do popular. A balada norte-americana (“Plegaria a un labrador”, Víctor Jara); o son jarocho (“La chilenera”, R. Rojas); a canção de protesto internacional (Angel Parra); “Ares do altiplano” (“Dulce Mamitay”, Sofanor Tobar); o folclore urbano (“San Diego”, Martín Domínguez); valsinha peruana (“Y te llamas María”, Sergio Sauvalle). [...] Só há um chamado às raízes nossas históricas em Willy Bascuñán [...] Raúl de Ramón foi, contudo, o único que representou, vestido de huaso, ao homem do campo [...] E sobre o cenário estiveram Los Quincheros [...] Deram várias lições. Não aceitaram tocar ‘El patito’, porque era forâneo e elegeram uma canção [...] que tem a característica principal de nossa canção: a picardia, o ingênuo e o espírito casmurro de nosso povo, elementos totalmente ausentes da Nova Canção ali escutada.⁴⁴

Por sua vez, *El Musiquero* criticou a denominação “Nova Canção Chilena”, postulando que “Se pode falar de novos temas com as velhas



formas, mas jamais de uma ‘nova’ canção chilena, porque nos parece que já temos nossas fórmulas e que são ademais de tradicionais, formosas e verídicas”.⁴⁵ Como constatou Mariana Arantes, a partir do festival se tornou constante nessa revista a crítica à politização da música nacional.⁴⁶

Contrariamente, o periódico comunista *El Siglo* exaltou o fato de que “Uma a uma foram saindo temas belos, a maioria com um grande reflexo de situações que dia a dia golpeiam a trabalhadores, camponeses e estudantes”. Intencionando demarcar as características dessa “Nova Canção Chilena”, o periódico entrevistou alguns participantes do festival. Margarida Riquelme, esposa de Alsino Fuentes, declarou que “Acredito que a nova canção chilena deve ter uma melodia bonita e uma poesia em suas letras. Esta deve expressar um conteúdo e tudo deve gostar ao público”. Para Ester González, integrante do Trío Lonqui, “Acredito que a nova canção chilena deve expressar a realidade. Além de divertir, como música, deve entregar uma mensagem que ajude a criar consciência e ensine”. Por sua vez, Nelly de Muñoz, esposa de Orlando Muñoz, expressou: “Tomara que isso sirva para colocar a música chilena em primeiro lugar, ou seja, no lugar em que sempre deve estar. Que a lotação desse estádio seja a confirmação de que o folclore não morreu”. Víctor Jara, que era filiado ao Partido, explicitou seu comprometimento político: “Dedico esse triunfo à classe operária, ao camponês, ao estudante e à juventude chilena”. Na mesma linha, Richard Rojas declarou: “Tudo é para o povo. A ele também devo tudo. Nossas canções devem ser uma arma para libertar e despertar consciências. Ao mesmo tempo tem que ser belas. Tudo expressar com arte”.⁴⁷

Podemos observar que o festival girou em torno da questão da atualização do repertório musical nacional. Mas se a intenção de recuperar o interesse do público pela música chilena de inspiração folclórica foi compartilhada pelos participantes do evento, cada um elaborou interpretações próprias sobre o significado da “nova música” e sobre os recursos válidos a serem empregados para desenvolvê-la. Enquanto alguns compositores privilegiaram os aspectos relacionados ao arranjo e à interpretação das canções — introduzindo uma instrumentação original ou novos trajes nas apresentações, por exemplo —, outros promoveram a ampliação do repertório, tanto no que se refere aos gêneros folclóricos utilizados como base das criações quanto aos temas abordados. Entre esses últimos, destacaram-se os artistas que pretenderam elaborar uma arte socialmente comprometida, como foi o caso de Víctor Jara e Ángel Parra. Referindo-se a este último caso, a revista *Teleguía* fez questão de ressaltar em sua cobertura do evento que “É verdade que alguns estão ‘comprometidos’ politicamente, mas nessa ocasião não fizeram apologia de suas ideias”⁴⁸, privilegiando a união em torno de uma causa comum.

Assim, o termo “Nova Canção Chilena” abarcou inicialmente um repertório bastante heterogêneo — característica desconsiderada pela maior parte da bibliografia sobre a temática, que tende a afirmar que o festival de 1969 simplesmente batizou um movimento já existente, original e autoconsciente, que teve como base o comprometimento político dos músicos. Na nossa percepção, a consolidação da Nova Canção Chilena como movimento musical não se deu de maneira natural, mas partiu de uma necessidade sentida por determinados artistas de se distinguirem de outros, revelando um processo marcado por tensões, disputas e exclusões. Consideramos que essa busca por definição esteve intimamente relacionada

⁴⁵ Hablemos de... la “Nueva” Canción Chilena. *El Musiquero*, n. 92, Santiago, jul. 1969, p. 1.

⁴⁶ Cf. ARANTES, Mariana, *op. cit.*, p. 77 e 78.

⁴⁷ La canción chilena fue la gran ganadora del festival. *El Siglo*. Santiago, 15 jul. 1969, p. 10.

⁴⁸ [Noche de alegría]. *Teleguía*, [n.114], [18] jul. 1969, p. 37. Não conseguimos precisar o título da matéria nem a data em que a foi publicada, pois somente tivemos acesso a um recorte da mesma, que nos foi disponibilizado pela Fundación Víctor Jara. Baseando-nos nos dados catalográficos da Biblioteca Nacional (consulta online), arriscamos um palpite sobre esses dados, que indicamos entre colchetes.

⁴⁹ Frei se propôs a realizar reformas estruturais que permitissem o desenvolvimento do país através da diminuição dos desequilíbrios socioeconômicos e da crescente participação política de setores sociais até então marginalizados. Entre tais mudanças, seu programa de governo previa as reformas agrária, urbana, educacional e bancária; a nacionalização do cobre; além de planos de “promoção popular”, que estimulavam a criação de novas organizações sociais.

⁵⁰ CORREA, Sofía, FIGUEROA, Consuelo, JOCELYN-HOLT, Alfredo, ROLLE, Claudio, VICUÑA, Manuel. *Historia del siglo XX chileno: balance paradojal*. Santiago: Sudamericana, 2001, p. 261.

⁵¹ Cf. ROLLE, Claudio. Del “Cielito lindo” a “Canta la gente”: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile. *Anais do V Congresso da IASPM-AL*, Cidade do México, 2002, p. 12 e 13. Disponível em <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Rolle.pdf>>. Acesso em 31 ago. 2013.

⁵² GONZÁLEZ, Juan Pablo *et al.*, *op. cit.*, p. 417. Cf. também p. 263.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 266.

com o engajamento de determinados músicos na campanha eleitoral de Salvador Allende, em 1970.

O engajamento político dos músicos e os festivais de 1970 e 1971

No fim do mandato do democrata-cristão Eduardo Frei, a sociedade chilena se encontrava dividida entre os setores que reivindicavam o aprofundamento das reformas introduzidas desde 1964⁴⁹ e os que pretendiam frear tal processo. Nesse sentido, as eleições presidenciais de 1970 — nas quais concorreram Jorge Alessandri (Partido Nacional), Rodomiro Tomic (Partido Democrata-Cristão) e Salvador Allende (Unidade Popular) — foram marcadas “pela veemência com que se enfrentaram os três candidatos, que representavam visões contrapostas e irredutíveis de como devia encarar-se o futuro do país, imerso em uma conjuntura político-social complicadíssima”.⁵⁰

Nesse contexto, diversos artistas procuraram se posicionar politicamente, oferecendo apoio a uma ou outra candidatura. O conjunto Los Bric a Brac — criado em 1967, reunindo artistas ligados à *Nueva Ola* e ao *Neofolklore* sob liderança de Luis (“Chino”) Urquidi — lançou o disco *Camino Nuevo* (edição independente, 1970), composto por quatro canções que exaltavam a figura de Jorge Alessandri. Radomiro Tomic contou com o apoio dos músicos Vicente Bianchi e Pedro Messone, que gravaram um *single* pelo selo Demon (1970) com os temas “Alegría campesina” e “Ni un paso atrás” para sua campanha. Por sua vez, a candidatura de Salvador Allende foi respaldada por Víctor Jara, Isabel e Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Sergio Ortega e os conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani, Aparcoa e Tiempounuevo, entre outros. Sob o lema “Não há revolução sem canções”, estes artistas participaram de comícios da Unidade Popular (UP) e gravaram canções que tematizavam o contexto eleitoral — como “*En septiembre canta el gallo*”, de Isabel Parra; “*Unidad Popular*”, de Ángel Parra; e “*Venceremos*”, marcha composta por Sergio Ortega e interpretada pelo Quilapayún.⁵¹

Como apontam os autores de *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, se a contingência política até então não havia sido impedimento para o trabalho conjunto de artistas de distintas tendências na defesa da música nacional — conforme ficou claro no I Festival de la Nueva Canción Chilena —, essa integração “não suportará os antagonismos sociais e políticos que dominavam o país e muito em breve se quebrará”.⁵²

No II Festival de la Nueva Canción Chilena ficaram manifestas as divisões que tornavam insustentável a presença de um movimento da canção unificado. Realizado nos dias 14 e 15 de agosto de 1970, às vésperas da eleição presidencial, o evento não teve caráter competitivo e anunciou como finalistas: Isabel Parra (“Ayúdame Valentina”), Payo Grondona (“El Bosco”), Patricio Manns (“La ventana”), Víctor Jara (“El alma llena de banderas”), Rolando Alarcón (“Un día el pueblo”), Orlando Muñoz e Alsino Fuentes (“Casi por casualidad”), Samuel Baeza (“América, qué te pasa”), Homero Caro (“Canto por un niño muerto”), Oscar Cáceres e Oscar Alegria (“Vamos ya”), Eugenio Rengifo (“Canción a José”), Kiko Álvarez (“Despertar americano”), Valericio Leppe e Pedro Yañez (“Nortino y jornalero”), Fernando Ugarte (“Réquien”), Ángel Parra (“Prepárate p’a mi muerte”), Segio Ortega (“M-2”), Carlos Henríquez e Dióscoros Rojas (“La vista arriba”). O festival

também contou com a estreia da cantata popular *Santa María de Iquique*, criação de Luis Advis interpretada pelo conjunto Quilapayún.

Esse repertório expressava a busca dos compositores nacionais por novas formas expressivas da canção, fosse através da aproximação com a chamada música erudita (*Santa María de Iquique*), fosse com a introdução de novos instrumentos, como o banjo de Payo Grondona, ou com a radicalização da temática de cunho político (“El alma llena de banderas”). No balanço feito pelos participantes do evento, as divergências ficaram claras: enquanto Kiko Álvarez, Óscar Cárceres, Homero Caro e Alsino Fuentes celebraram-no como um aporte à música nacional, destacando a relação entre as novas formas musicais e o “sentir atual” — o que não representaria um choque com o tradicional —, os convidados Raquel Barros e Vicente Bianchi defenderam que esse repertório não poderia ser classificado como folclórico, dadas as mesclas de ritmos latino-americanos realizadas nas canções.⁵³

Por sua vez, Rolando Alarcón declarou que “Não deveriam ter sido convidados — por conta do objetivo atual e social do Festival — Raquel Barros nem Pedro Messone, tampouco Los Huasos Quincheros. [...] Em vez de homenagear Nicanor Molinare, deveria ter sido feito um ato para celebrar os poetas sociais”.⁵⁴ Sob o título “Repudio a Messone”, o jornal *El Siglo* afirmava que as vaías dirigidas pelo público a tal cantor, que subiu ao palco com a orquestra de Vicente Bianchi para homenagear Molinare, seriam justificáveis:

*Se a canção era livre e atual, logicamente os temas deviam referir-se, naturalmente, à realidade. E essa acusava aos detentores do poder econômico e do político, como causas do subdesenvolvimento e da sujeição de nossa terra aos imperialistas. Cantava-se à libertação. E o público assim o entendia. Como também compreendeu que aqueles que queriam continuar o regime reformista fracassado ou retornar ao passado alessandrista, eram inimigos do progresso social. O público sabia que Pedro Messone havia aderido à candidatura [de] Tomic. [...] Repudiou-o.*⁵⁵

De acordo com os autores de *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, Messone teve uma discussão com Víctor Jara nos bastidores “que marcou para sempre a ruptura entre os músicos chilenos que cultivavam a música de raiz folclórica”.⁵⁶ A partir de então, multiplicaram-se na imprensa esquerdista as críticas aos músicos que não se comprometeram com as mudanças revolucionárias anunciadas pela UP. Acusados de serem vendidos, alienados e reacionários, eles não poderiam reivindicar identificação com a “nova música” que estaria sendo promovida por artistas interessados em transformar a canção em uma arma de luta.

O III Festival de la Nueva Canción Chilena foi realizado nos dias 20 e 21 de novembro de 1971, durante o mandato de Salvador Allende, contando com auspício do Departamento de Cultura da Presidência da República. Os artistas que haviam apoiado a UP no período eleitoral continuaram a desempenhar um papel importante em seu governo, o que lhes atribuiu uma imagem de “arte oficial”, reforçada pela nomeação de alguns músicos — Isabel Parra, Víctor Jara, Inti-Illimani e Quilapayún — como Embaixadores Culturais do Governo Popular. Em 1971, esses mesmos artistas foram convidados pelo reitor Enrique Kirberg a integrar a Secretaria de Extensão e Comunicações da UTE, passando a receber um salário para realizar determinado número de apresentações por ano. Jorge Coulón, integrante do

⁵⁴ ‘Muy bueno’ fue el Festival de la Nueva Canción Chilena. *El Siglo*, Santiago, 16 ago. 1970, p. 8.

⁵⁵ Los artistas se comprometen con las diversas candidaturas. *El Siglo*, Santiago, 29 dez. 1970, p. 10.

⁵⁶ GONZÁLEZ, Juan Pablo *et al.*, *op. cit.*, p. 265.

⁵⁷ “Esse ano, a UTE, que como resultado da democratização produzida pela reforma havia chegado a ser dirigida pela esquerda, propôs incorporarmos a seu quadro de artistas, recebendo um salário básico em troca de realizar um número de atuações por ano. [...] É assim que Inti-Ilumani se transforma em conjunto profissional em 1971”. Entrevista a CIFUENTES SEVES, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Ilumani y la generación de los 60*. 2 ed. (para a internet), 2000, s. n. p. Disponível em <<http://www.cancioneros.com/co/3774/2/inti-illumani-por-luis-cifuentes-seves>>. Acesso em 31 ago. 2013.

⁵⁸ Tercer año de la nueva canción, p. 49. Não conseguimos identificar a revista nem a data em que a matéria foi publicada, pois somente tivemos acesso a um recorte da mesma, que nos foi disponibilizado pela Fundación Víctor Jara.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ ROLLE, Claudio. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende. *Anais do III Congresso da IASPM-AL*, Bogotá, 2000, p. 9. Disponível em <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>>. Acesso em 31 ago. 2013.

⁶¹ Cf. *idem*.

conjunto Inti-Ilumani, assinala que a incorporação à secretaria permitiu a profissionalização do conjunto.⁵⁷

Em uma entrevista concedida à imprensa por ocasião do festival, Isabel Parra reconheceu que novos desafios se colocavam para os músicos: “[Nós,] Os criadores e intérpretes da Nova Canção Chilena teremos que nos colocar em suspensão para observar, viver e dar uma resposta criadora no musical ao fenômeno político que se desenvolve no Chile”⁵⁸. A revista afirmava que o III Festival de la Nueva Canción Chilena marcaria uma nova etapa naquele fenômeno musical: “[...] a de apoio e canto poético ao homem novo, à operária da fábrica têxtil estatizada [...]; à garota combate; ao pescador e à terra”. Defendia, assim, que “A Nova Canção Chilena é expressão de uma nova sociedade”.⁵⁹

Essa mudança de enfoque foi analisada pelo historiador Claudio Rolle, para quem “O tom dominante passou a ser o de convite a trabalhar pela construção do novo Chile, sem por isso deixar de lado uma atitude de vigilante frente à oposição direitista”.⁶⁰ As “canções de construção do novo Chile” seriam marcadas pela insistência na responsabilidade coletiva adquirida pelos setores populares ao elegerem Allende como presidente. Paralelamente, as canções de conteúdo mais “contingente” buscariam denunciar os inimigos políticos do governo, através da dupla estratégia de caricaturá-los em tom irônico e de trabalhar com temas direcionados a comentar e denunciar suas ações conspiratórias. Ainda segundo Rolle, seria notável nesse momento o desenvolvimento de certa estratégia de trivializar a música com o propósito de atingir um público mais amplo.⁶¹

Naquele contexto, o termo “Nova Canção Chilena” passou a ser utilizado para caracterizar os músicos que se identificavam com o governo instaurado, participando de eventos oficiais e de projetos governamentais, compondo e interpretando canções que abordavam com otimismo o “processo chileno”.

Se é possível constatar que desde o festival de 1969 se buscou definir o que caracterizaria a Nova Canção Chilena, esse fato não implica reconhecer o surgimento ou a consolidação de um movimento musical. Ao contrário: aponta para as disputas em torno do termo; para a multiplicidade de interpretações que ele permitiu no momento em que foi cunhado — das quais uma ganharia força com o engajamento de determinados músicos na campanha eleitoral e no governo de Salvador Allende, a partir de 1970. Ao precisar essas informações, não objetivamos cair na armadilha do “ídolo das origens”, propondo uma nova data de nascimento para o movimento. Compreendendo que tal demarcação será sempre uma construção por parte do analista, variando de acordo com os eventos por ele considerados como mais importantes ou fundamentais, buscamos justamente problematizar o estabelecimento *a posteriori* de marcos históricos que ignoram a percepção que os contemporâneos tinham dos processos que vivenciavam.

Em outras palavras: consideramos que não cabe ao historiador traçar a genealogia da Nova Canção Chilena, valendo-se para tanto de uma definição atemporal, aplicável aos diferentes contextos em que o termo circulou. Mais interessante seria atentar para o processo de construção de seu sentido atual, que tem como base a noção de um movimento — na medida em que aglutinou artistas que desenvolveram e propagaram uma tendência inovadora de caráter estético, apresentando características comuns tanto no âmbito do repertório quanto no de seus espaços de circulação, além de

identificarem-se como participantes de um mesmo fenômeno artístico —, acepção esta que, conforme procuramos demonstrar, não estava dada no momento de realização do festival de 1969.



Artigo recebido em outubro de 2013. Aprovado em janeiro de 2014.

