

SONORIDADES URBANAS E ENGAJAMENTO JUVENIL NO CHILE DOS ANOS DE 1960

Mariana Oliveira Arantes¹

Resumo: O presente artigo objetiva analisar o cenário musical chileno dos anos de 1960 a partir de três fenômenos musicais: o Neofolclore, a Nova Onda e a Nova Canção Chilena, que renovaram o repertório popular nacional, visando modernizar a canção popular urbana. O intuito de dar uma nova “roupagem” as formas musicais folclóricas do país investe-se de significado devido a questões caras ao período, como o conflito entre a oligarquia rural do país, relacionada a uma suposta tradição musical nacional, e setores sociais emergentes, como as camadas médias e os jovens, atrelados à uma cultura urbana e transnacional, que reivindicavam inovações na sociedade.

Palavras-Chave: Chile, música popular, engajamento político.

Abstract: This article aims to analyze the Chilean music scene in the 1960s from three musical phenomena: the Neo Folk, New Wave and New Chilean Song, which renewed the national popular repertoire aiming to modernize the urban popular song. The purpose of giving a new look to folk music forms in the country invests with significance due to expensive issues to the period, as the conflict between the rural oligarchy of the country, based on a supposed national musical tradition, and the emerging social sectors, as the middle classes and young people, tied to an urban and transnational culture that claim innovations in society.

Keywords: Chile; popular music; political engagement

Durante os anos de 1960, desenvolveram-se no Chile três tendências musicais que inovaram o repertório da música popular nacional: a Nova Onda, o Neofolclore e a Nova Canção Chilena. Os compositores e intérpretes representantes do Neofolclore e da Nova Canção baseavam-se no repertório folclórico chileno, todavia, pretendiam renová-lo, por meio de novas performances e inserção de novos ritmos, instrumentos, arranjos e temáticas.

Para melhor entendimento desta questão faz-se necessária uma breve explanação a respeito da trajetória da música folclórica chilena. Desde os anos de 1920 o repertório folclórico chileno começou a ser difundido na cidade através do rádio, do disco e dos espetáculos ao vivo. Importante para esta difusão do folclore foi o trabalho dos folcloristas, que, a partir dos anos de 1940, recompilaram e interpretaram canções folclóricas. Entre estes folcloristas destacaram-se Héctor Pavez, Gabriela Pizarro, Blanca Huaser, Matilde Baeza, Margot Loyola e Violeta Parra.

O subsídio necessário para o trabalho dos folcloristas foi proporcionado pela Universidade do Chile, que esteve envolvida nesta recompilação de material folclórico. Desde a primeira metade do século XX a Universidade foi vista como a maior entidade no âmbito da

¹ Mestre em História pela UNESP/Franca, e doutoranda em História pela mesma universidade. E-mail: mel.unesp@gmail.com

cultura chilena. Nos anos de 1940 foram criados organismos e instituições culturais, vinculados à instituição, onde surgiram iniciativas de investigação e recompilação de material folclórico, com um grande trabalho de campo. Estes trabalhos foram custeados pelo Instituto de Investigações do Folclore Musical, criado em 1943.

Da relação dos folcloristas com as universidades surgiram os maiores conjuntos que realizavam o trabalho de recompilação de música folclórica, como Millaray e Cuncumén. De acordo com os integrantes desses conjuntos, seu objetivo era difundir o folclore nacional e, pela sua atuação, ficaram conhecidos como conjuntos de Projeção Folclórica. A escolha do nome desses grupos era um gesto simbólico de aproximação ao mundo vernáculo e popular. Estes artistas deram à projeção folclórica uma função diferente da de entretenimento, que predominava nos espetáculos musicais e no circuito cultural do período.

De acordo com o musicólogo chileno, Juan Pablo González no livro *Clásicos de la Musica Popular Chilena*, a difusão do repertório folclórico contribuiu para o nascimento de tendências musicais urbanas influenciadas pelo folclore, como a denominada Música Típica. (GONZÁLEZ *apud* ADVIS, 1998).

Esta tendência ficou conhecida a partir da década de 30 por difundir a “música nacional”. Os conjuntos eram formados por quatro vozes masculinas e utilizavam em suas apresentações os trajes típicos dos *huasos*, personagens considerados símbolos do mundo rural chileno, como afirma o historiador Bernardo Subercasseaux em seu livro *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*: “defendido por *criollistas* como o personagem que melhor representa a idiosincrasia e o particularismo nacional” (SUBERCASSEAUX, 2007:136).

A figura do *huaso* é sempre vinculada aos cavalos, ao rodeio, ou seja, ao campo, manifestando o caráter patriarcal do nacionalismo chileno.

Os conjuntos de Música Típica, durante as décadas de 20 e 30, eram formados pelos filhos de grandes proprietários de terra que não eram profissionais da música; a profissionalização dos conjuntos só ocorreu posteriormente. Deste modo, existia um vínculo entre tais conjuntos e a oligarquia rural do país, fato que torna necessária uma digressão a respeito da sociedade chilena desta época, que se relacionava intimamente com tais grupos sociais.

Nos anos de 1930, os setores rurais oligárquicos, representados pelos intérpretes de Música Típica, com seus trajes de *huaso*, passavam por um momento de declínio de seu poder sócio-político.

Durante o século XIX, o grupo de proprietários dos grandes latifúndios e minas do país predominou no exercício do poder político, representando os Partidos Liberal e Conservador. No período de transição do século XIX para o XX e, principalmente na primeira

metade deste, torna-se perceptível que tal camada social enfrentava dificuldades em manter-se dominante no cenário sócio-político nacional.

É importante esclarecer que, nas primeiras décadas do século XX, o Chile passava por transformações político-sociais e econômicas devido aos processos de modernização ocorridos no país que, conseqüentemente, mudavam o pólo de tomada de decisões das regiões rurais para as cidades, nas quais emergiam setores médios e populares que reivindicavam novas formas de organização da sociedade.

Apesar das transformações políticas e sociais dos anos de 1920, 30 e 40, é importante compreender que a oligarquia chilena continuou exercendo um poder sócio-político e econômico durante o período. Como afirma Maria Rosaria Stabili, em seu artigo “*Il Cile – dalla República liberale al dopo Pinochet (1861-1990)*”:

A classe dominante constituída por um núcleo central composto pela velha oligarquia da segunda metade do século passado, diversificada economicamente e acrescida, por cooptação, de elementos mais dinâmicos da sociedade, conservou inalteradas as formas sociais anteriores (STABILI *in* ÁGGIO, 1997: 06).

Assim, o estilo de vida e as normas pelas quais o grupo se pautava eram os mesmos, objetivando garantir sua continuidade, com base na adesão a um modelo cultural determinado pela tradição. (ÁGGIO, 1977: 06).

Cabe ressaltar que, mesmo setores das elites ligados à indústria e não ao latifúndio, exibiam traços da cultura oligárquica rural com pretensões de serem considerados partícipes da sociedade aristocrática, uma vez que era essa cultura a reconhecida como representante da cultura nacional. Assim sendo, somente nos anos de 1950 e 1960 veremos o acirramento dos conflitos entre as formas oligárquicas de organização da sociedade e camadas sociais ansiosas pela participação na vida política do país.

Nos anos de 1950 a população chilena cresceu substantivamente e, apesar da estabilidade política propiciada pelos governos radicais, a economia e o social manifestavam desordem e atraso, tenha-se em mente a baixa produtividade do setor agrícola. Desta forma, ocorreu um êxodo rural no período, a sociedade se tornou gradativamente urbana, sendo Santiago a cidade que mais agregou os migrantes camponeses: um terço da população do país vivia na cidade em 1960.

Surgia, assim, um novo eleitorado que incluía novos sujeitos sociais como as mulheres, os migrantes e os camponeses, ou seja, os partidos tradicionais, que antes tinham uma base eleitoral garantida, passaram a ter a necessidade de competir pelos votos.

A possibilidade das camadas médias passarem a atuar no sistema político do país significaria transformações importantes somente nos anos de 1960. Desde 1920 intentava-se

mudar a ordem político-econômica, ou seja, restringir o poder da oligarquia nacional, porém, somente com as transformações e complexidade da sociedade iniciadas nos anos de 1950, e acentuadas nos anos de 1960, tal intento objetivou-se, com a representação política das camadas médias da sociedade no Partido Democrata Cristão.

Podemos, então, entender a preocupação e relativa ênfase em difundir e valorizar um repertório folclórico, durante as décadas de 20 a 50, que se considerava como o repertório representante da tradição musical nacional, no qual predominam os temas patrióticos e de idealização dos personagens do campo, como uma das tentativas dos setores oligárquicos chilenos de procurar salvaguardar seu poder sócio-político. Tal afirmação justifica-se na medida em que a concepção de folclore defendida no período por folcloristas, alicerçava-se na idéia de algo estático e vinculado a um passado nacional, ou seja, não sugeria aspectos como inovação, transformação, modernização. Desta forma, alinhava-se ao anseio de manutenção do *status quo*.

Devemos esclarecer que, por mais que os intérpretes e compositores da Música Típica afirmassem difundir canções folclóricas, este repertório apresentava diferenças em relação às composições folclóricas rurais. Concordamos com as afirmações do musicólogo chileno Jorge Aravena Décart em seu artigo *Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica* (DÉCART, 2001), no qual o autor diz que a leitura que se fazia nas universidades do folclore chileno nos anos de 1940 e 1950 já era a de um folclore alterado, uma vez que a academia fez um discurso composicional que contemplava o emprego parcial de determinados esquemas formais, ou apenas utilizou módulos rítmico-melódicos mais conhecidos do folclore, deixando de lado irregularidades métricas, rítmicas ou interpretativas de certos gêneros folclóricos. E a Música Típica reproduziu esses atos.

Ainda, segundo Juan Pablo González em seu livro *Música Popular Chilena - 20 Años: 1970 - 1990* (GONZÁLEZ, 1995), a incorporação de gêneros folclóricos à canção popular urbana supõe mudanças estilísticas e funcionais a respeito da fonte original, devido aos processos de estilização e massificação que experimenta o folclore ao chegar à cidade.

Assim, os intérpretes da Música Típica utilizaram apenas violões, acordeão ou harpa para execução das canções, substituíram a voz feminina – tradicionalmente a mulher era a intérprete do repertório folclórico – pela voz masculina e fez da *tonada* o gênero principal em sua estilização do folclore.

Os representantes da Música Típica mantiveram-se atuantes no cenário musical chileno até a década de 50, com alguns poucos expoentes de 1960 em diante, pois, a partir de

então, os jovens citadinos pretenderam modificar o que se fazia no país em relação à canção baseada no folclore, criando o que se denominou por Neofolclore.

O fenômeno do Neofolclore era representado por universitários ou recém-formados santiaguinos que afirmavam realizar um trabalho de renovação do repertório folclórico da Música Típica, utilizando recursos de composição e de interpretação modernos. Isso se torna expresso na vestimenta dos intérpretes, que substituíram o traje típico rural por traje social. Ou seja, os compositores, os intérpretes e o público consumidor do repertório neofolclórico integravam setores médios da sociedade que, desde décadas anteriores, emergiam na vida pública chilena, e, nos anos de 1960, passam a participar do sistema político devido à sua representação através do partido Democrata Cristão.

Nas eleições presidenciais de 1964, elegeu-se Eduardo Frei Montalva, representante do Partido Democrata Cristão. O programa de governo da Democracia Cristã propunha colocar em prática uma *Revolución en Libertad* que se concebia como uma mudança de estrutura da sociedade chilena, respeitando o sistema democrático do país. A proposta do Partido era realizar reformas estruturais que permitissem o pleno desenvolvimento do país, tais como: reforma agrária, nacionalização das principais riquezas nacionais, como o cobre, reforma educacional, reforma bancária, reforma urbana, bem como realizar planos de promoção popular.

Lembremos que o presidente Eduardo Frei não era um homem do campo, estando muito mais ligado ao desenvolvimento industrial e exportador do país do que ao desenvolvimento agropecuário.

Importa-nos, aqui, deter-nos nos projetos democrata-cristãos em relação à questão da terra, como a reforma agrária, a sindicalização camponesa e a organização dos pequenos proprietários. Tais propostas do partido tornam-se significativas por terem afetado não apenas aspectos econômicos da sociedade nos anos de 1960, mas por suas conseqüências políticas e culturais.

O plano de reforma agrária e sindicalização camponesa proposto por Eduardo Frei, visava à redistribuição das terras com o objetivo de modernizar e, conseqüentemente, aumentar a produção agrícola, bem como distribuir a terra a quem trabalhava nela, para melhorar seu modo de vida e possibilitar uma autonomia pessoal aos camponeses. Ou seja, as reformas propostas apontavam a incorporação dos camponeses à atividade sócio-política nacional, desvinculando-os do “tradicional paternalismo” ao qual a oligarquia os subordinava desde o século XIX.

Assim sendo, o governo de Frei pretendeu atender uma reivindicação popular há muito solicitada e conseguiu o apoio das camadas camponesas como uma das bases de

sustentação de seu governo. Uma das facetas mais importantes para a vitória nas eleições presidenciais de 1964 do Partido Democrata Cristão foi exatamente essa capacidade de articular camadas sociais antes excluídas ou marginalizadas do sistema político, como operários e camponeses.

No final da década de 50, os distintos partidos políticos passaram a disputar a adesão das massas camponesas e as mobilizaram com propostas de ofertas de trabalho e redistribuição das terras das zonas rurais. Deste modo, na sociedade rural foi sendo cada vez mais presente uma cultura urbana politizada com presença significativa do próprio Estado, o que foi diminuindo o poder da oligarquia no campo.

Por mais que a cultura oligárquica tradicional fosse valorizada por grande parte da população chilena dos anos de 1960, cada vez mais cresciam os setores progressistas, como os que integravam a Democracia Cristã, para os quais a decadência desta cultura não significava obstáculo à modernização do país.

Assim sendo, as camadas médias da população e os setores populares expressavam o desejo de modernizar a sociedade e, conseqüentemente, gozar das supostas melhorias que tal processo engendraria e, para atingir tal fim, apostaram no governo do Partido Democrata Cristão.

Durante o governo de Eduardo Frei, o Estado posicionou-se favorável à modernização e ao desenvolvimento econômico do país. A idéia defendida por Frei era o aprofundamento da substituição de importações de produtos industriais, começado em 1930, assim como defendia a CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina). (BETHELL; ROXBOROUGH, 2001:306).

A política econômica do Partido Democrata Cristão pretendia, por um lado, conseguir uma taxa de crescimento maior, e, ao mesmo tempo, efetuar mudanças estruturais que implicavam redistribuir a riqueza em benefício das maiorias, e, por outro lado, conseguir maior autonomia nacional, reduzindo o endividamento e controlando as riquezas básicas, em especial o cobre. (AYLWIN, 1989:250).

Como desdobramento do processo de desenvolvimento econômico, o crescimento urbano, que ocorria desde décadas precedentes, consolidou-se, fortalecendo, assim, os processos migratórios do campo para a cidade, ocasionando o aumento da concentração urbana, bem como a ampliação do mercado consumidor cidadão. Arelada ao mercado estavam as novas tecnologias de comunicação como o rádio e a televisão, que contribuíam para a cultura de massa e para a venda dos produtos da “nova” indústria.

Neste sentido, o Estado adotou medidas favoráveis ao desenvolvimento da cultura de massas, como inovações radiais e televisivas. O incentivo estatal para o desenvolvimento dos

meios de comunicação contribuiu para a consolidação da cultura de massas, para as modificações na moda, na estética e nas condutas ocorridas nos anos de 1960, ou seja, contribuiu para o processo de modernização da sociedade.

A onda de modernização marcou um forte desejo de mudanças, bem como uma transgressão aos costumes, aspectos apreendidos no cenário musical do período com o desenvolvimento das tendências musicais de cunho inovador, como o Neofolclore.

Entretanto, apesar do discurso de inovação proferido, os neofolclóricos evitaram fortes rupturas com a tradição musical nacional, uma vez que os conjuntos mantiveram características da Música Típica.

De acordo com o musicólogo chileno Jorge Aravena Décart, o universo harmônico folclórico apresenta duas ramificações tecnicamente identificáveis: uma identificada com a tradição tonal ocidental e outra mais identificada com tendências modais do acervo euro-americano. Segundo o autor:

Até entrados os anos sessenta, quase a totalidade do imaginário folclórico das rádios ou de consumo massivo da época na prática, a música típica e posteriormente o neofolclore foi construído sobre a base de um esquema harmônico tonal, o que em definitivo significou a difusão de somente um dos componentes de nosso acervo folclórico (DÉCART, 2001: 05).

Assim, o Neofolclore continuou e consolidou a tendência estilística da Música Típica. Sobre um fundamento harmônico semelhante, os conjuntos neofolclóricos desenvolveram o virtuosismo vocal através de onomatopéias dos sons do *bombo*, próximo a uma polifonia de vozes, como bem explica Décart:

Se bem o sucesso em difusão e a idéia de uma profunda novidade estão ligados à contribuição harmônica e polifônica do neofolclore, o certo é que este desenvolvimento obedeceu mais a um projeto ornamental que a um afã substancialmente transformador ou original, pelo menos em relação aos eixos fundamentais que sustentam sua estrutura harmônica (DÉCART, 2001:09).

Um dos aspectos nos quais o Neofolclore realmente inovou foi na ampliação dos ritmos difundidos. Enquanto a Música Típica utilizava a *tonada* e a *cueca* para representar um suposto “repertório musical nacional”, os conjuntos neofolclóricos acrescentaram ritmos para além da região central do país, como o *cachimbo*, o *trote*, a *refalosa*, a *sirilla*; bem como mesclaram folclore com outras composições de gêneros estrangeiros.

É perceptível a apropriação do cancionero argentino nos conjuntos neofolclóricos. Desde 1960 o conjunto Los Huanca Huá era dirigido por Chango Farías e cantava à *capella*, com onomatopéias do *bombo* e harmonizações a quatro vozes, assim como os principais conjuntos neofolclóricos chilenos.

Os temas das canções neofolclóricas eram patrióticos, amorosos e paisagistas, contendo diversas alusões às ruas de Santiago, aos morros e às serras chilenas, à vida nos campos e minas, à flora e fauna nacional. Todavia, a origem urbana dos compositores “configura também a linguagem na qual nos apresentam a realidade dos âmbitos não urbanos ou camponeses de suas composições: sendo estes âmbitos os principais na temática dos conjuntos do chamado neofolclore” (SANDOVAL DÍAZ, 1998:41).

Alguns compositores ampliaram a temática das canções inserindo personagens e situações que se aproximavam de uma crítica social. Estes, gradativamente, intensificaram um posicionamento de crítica à sociedade da época, iniciando a tendência musical que seria denominada de Nova Canção Chilena².

Um desses compositores foi Rolando Alarcón que, no ano de 1963, iniciou uma fecunda carreira como solista e compositor. Todavia, o autor morreu no ano de 1973. Alarcón incluiu no repertório neofolclórico reflexões sobre os problemas sociais e políticos como a guerra e a vida dos mineiros. Em geral, suas canções falam de amor, de paz e de irmandade entre os povos.

Ainda, Patricio Manns inseriu em suas canções personagens antes marginalizados no cancionero popular, como os mineiros e pescadores das distintas regiões do país. Uma obra exemplar dessa aproximação a personagens marginalizados foi seu disco “El sueño americano”, gravado em 1967 e no qual as canções tratam do descobrimento da América, da exploração dos índios e da terra encontrada.

O texto da contracapa do disco nos revela a preocupação de alguns artistas com a política dos Estados Unidos em relação à América Latina, ou seja, a hegemonia dos Estados Unidos no período era uma preocupação dos compositores que, de meados de 1960 em diante, iriam representar a Nova Canção Chilena.

O ideal revolucionário, amplamente difundido na década de 1960, foi apropriado por uma parcela da população chilena que, inspirada pelo exemplo cubano, defendia o comunismo como caminho ideal para resolução dos problemas nacionais, além da direção que levaria à igualdade, à justiça e à fraternidade, fortalecendo a idéia de que era possível a construção de uma sociedade que rompesse com o imperialismo norte-americano e com o capitalismo.

Cabe ressaltar que as idéias comunistas ganharam fôlego após a Revolução Cubana, que popularizou Che Guevara como um herói e exemplo a ser seguido pelos jovens engajados

² É importante esclarecer que esta tendência de politizar a canção não foi um fenômeno isolado do Chile, sendo desenvolvida amplamente nos anos de 1960 em países como Cuba (*Nueva Trova*), Argentina (*Nuevo Cancionero*), Estados Unidos (*Folk Song*), Brasil (Canção de Protesto), etc...

politicamente. Sobre essa figura do herói jovem, são interessantes as considerações de Eric Hobsbawm em *Era dos Extremos*: “A nova “autonomia” da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas” (HOBSBAWM, 1995:318).

Enfim, podemos perceber que a temática de questionamento das desigualdades sociais e de exaltação da cultura indígena já estava presente nas obras de Rolando Alarcón e Patricio Manns desde seus primeiros discos. Muitas composições dos dois autores foram gravadas por conjuntos representativos do Neofolclore Chileno, todavia, devido ao cada vez mais constante alinhamento dos compositores a uma atitude de contestação do *status quo*, ao final de década de 60, os dois foram considerados cantores representantes da Nova Canção Chilena.

O fenômeno da Nova Canção não se originou com princípios musicais definidos nem lançou nenhum manifesto, ou seja, não iniciou como um movimento planejado. O que existia era um grupo de artistas que no início da década de 60 compunha e interpretava canções com algumas características que os identificava. Estes artistas não se denominavam participantes de um movimento, o termo Nova Canção foi cunhado em 1969 pelo radialista Ricardo Garcia que, com o apoio da vice-reitoria de Comunicações da Pontifícia Universidade Católica do Chile, teve a iniciativa de organizar o Primeiro Festival da Nova Canção Chilena.

Ao longo dos anos de 1960, os artistas que representam esta tendência musical se reuniram em espaços específicos para a divulgação deste repertório, dos quais as *peñas* foram expressivas.

A iniciativa de criar uma *peña* partiu dos irmãos Isabel e Angel Parra, que regressaram de uma viagem a Paris em 1964 para participar na campanha da Frente da Ação Popular – FRAP (coligação dos partidos de esquerda chilenos) para as eleições presidenciais daquele ano.

Os irmãos Parra vinham de um bairro latino de Paris onde haviam atuado e gravado com sua mãe, Violeta Parra, e onde a música latino-americana estava em efervescência. A inspiração para criação de uma *peña* veio dos cafés – concertos de Paris.

Criaram-se muitas *peñas* nas universidades ao longo do país e suas atividades foram fundamentais para a difusão ao vivo da Nova Canção.

As *peñas* não surgiram ligadas apenas às universidades, havia também *peñas* particulares como a de Raúl de Ramon que funcionou até 1972 em Santiago, no bairro de Las Condes.

Foram organizadas *peñas* em sindicatos, em clubes desportivos, em paróquias, em ginásios, em fábricas. Existiram *peñas* estáveis e efêmeras, e seu público era composto primordialmente por estudantes, artistas e intelectuais.

Os artistas faziam questão de manter um diálogo com o público a fim de acolher as críticas feitas às suas obras. Desta forma, as *peñas* tornavam-se um espaço aberto às experimentações. Nas apresentações utilizava-se de novos instrumentos, ritmos e arranjos musicais. Neste sentido, eram também um espaço internacionalizado, onde se podia verificar tendências não apenas nacionais, mas de toda a América Latina: do Cancioneiro Argentino, da Bossa Nova brasileira, da Nova Trova cubana, etc...

Muitos artistas internacionais se apresentaram nas *peñas* chilenas, nomes como Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, Carlos Puebla ou Silvio Rodríguez.

Havia, nos compositores, uma preocupação em criar músicas que fossem vernáculas e que, ao mesmo tempo, expressassem o repertório popular latino-americano. De acordo com Juan Pablo González em *Música Popular Chilena - 20 Años*, a Nova Canção encontrou, no cancionero rural da América Latina, temáticas coincidentes que demonstravam “fios comuns”. Deste modo, o som da Nova Canção “surgiu de um processo de integração de referências tais como a riqueza do violão argentino, o som puro e cristalino da música andina, a polifonia barroco-americana e o ritmo afro americano”. (GONZÁLEZ, 1995: 29).

Os representantes desta tendência afirmavam que as fronteiras culturais chilenas não eram as mesmas das fronteiras geográficas, pois, a tradição musical andina, por exemplo, não poderia ser excluída do que representaria a música nacional, como fez a Música Típica ao elencar como música nacional ritmos da região central do país.

Esteticamente, a maior característica da Nova Canção foi a utilização de ritmos folclóricos de diversas regiões do país, como a *cueca*, a *refalosa*, o *cachimbo*, o *trote* e a *tonada*. Ainda foram inseridos instrumentos não utilizados pela Música Típica como as flautas andinas, instrumentos mapuches, instrumentos de corda de distintas procedências como o *charango andino*, o violão, o *guitarrón*, o *cuatro venezolano*, o *três cubano*, o *tiple colombiano*, o baixo mexicano e o banjo estadunidense. Na percussão predominava o *bombo*.

São significativas as escolhas dos ritmos e instrumentos utilizados pelos artistas da Nova Canção, pela ampliação destes em relação às demais tendências musicais do período, integrando elementos indígenas na construção das composições, fato que imprimiu características para além de chilenas, andinas. Sobre o assunto concordamos com as proposições do historiador Gabriel Salazar e do especialista em Artes Júlio Pinto no livro *Historia Contemporánea de Chile V*:

Como expressão musical que se ligava à identidade histórica dos povos latino-americanos (o que implicava resgatar o passado indígena remoto) e às suas lutas “do presente” (que se assumiam como “de sempre”), a NCCh necessitou se situar na perspectiva de um ator distinto ao *huaso* (fazendeiro) do Vale Central, e neste sentido construiu a imagem de um *Chile Andino*, que fazia alusão aos povos indígenas e às classes trabalhadoras que por séculos haviam lutado por libertação à *sombra da grande cordilheira*. Culturalmente, os Andes eram muito mais do que o Vale Central, e seus povos andinos, mais ainda do que o *huaso* estilizado (domesticado) da tradição nacionalista (SALAZAR; PINTO, 2002: 159).

Neste sentido, foi importante também a substituição do vestuário utilizado nas apresentações, pois, os artistas opuseram ao chapéu, à cinta, à espora e ao avental branco da Música Típica ou ao *smoking* do Neofolclore, o poncho de uma cor e austeridade de ornamentos, que demonstrava a preocupação de expressar a cultura andina, ou seja, uma cultura latino-americana.

Tal intenção de difundir um repertório folclórico latino-americano ocorreu correlata ao propósito de expressar questões sociais por meio da música, tornando-a, desta maneira, reivindicativa, esclarecedora e denunciativa, servindo na luta pela mudança da ordem vigente.

A dependência cultural, o subdesenvolvimento, a marginalidade, a injustiça social e a sociedade de consumo encontraram no fenômeno uma crítica que não foi necessariamente uma canção de protesto. “A Nova Canção Chilena não necessariamente se dedica a protestar. Pode, sutilmente, ironizar sobre determinadas modas ou personagens [...]. Pode também, aplaudir uma iniciativa de mudança” (BARRAZA, 1972:13).

Esta temática de questionamento da sociedade e da ordem estabelecida foi uma das características que mais identificou os artistas da Nova Canção. A crítica social já havia sido tema de canções chilenas anteriormente, porém, a Nova Canção expandiu este aspecto, tornou mais complexo o texto das canções, a instrumentação e a forma. Todavia, as composições ultrapassaram os temas de crítica social, tratando também do amor.

A Nova Canção foi o fenômeno musical com maior interferência nas esferas política e social da sociedade chilena devido ao seu engajamento político que, no final da década de 60, expressou-se na militância de alguns intérpretes representantes da tendência e ligados aos partidos políticos de esquerda.

Temos que ter em vista que, no final da década de 60, apesar de seu discurso progressivo e de cunho transformador, o governo democrata cristão de Eduardo Frei não atendeu as demandas da sociedade, uma vez que seus projetos de reformas estruturais não foram plenamente concretizados e não solucionaram todos os problemas vigentes, como,

desemprego, falta de moradias, inclusão dos setores populares à vida pública do país, bem como uma melhoria em suas condições de vida.

Tais fatos, ocasionaram a ampliação da postura a favor de uma revolução radical, inclusive armada, nos partidos de esquerda, que mantiveram a idéia de atrair bases políticas da Democracia Cristã e demais forças progressistas para a implementação da estratégia de um governo popular.

Nas eleições presidenciais de 1970, a opção por uma estratégia de transição para o socialismo pela construção de um Estado Nacional Democrático foi predominante na esquerda chilena. Constituiu-se, então, a Unidade Popular, uma coalizão de partidos de esquerda, que levou Salvador Allende, militante socialista, como candidato à Presidência da República.

A campanha das eleições presidenciais de 1970 apresentou um caráter diferente para as distintas camadas da sociedade. A parcela da população que ansiava por mudanças na estrutura da sociedade sentiu-se esperançosa, enquanto quem viu com desgosto algumas ações da Democracia Cristã, como o início da reforma agrária e a reforma eleitoral, que tornou o processo eleitoral mais participativo, sentiu-se amedrontado.

A Democracia Cristã apresentou um programa progressista e a direita repetiu a estratégia do medo, lançando uma campanha contra o perigo comunista.

Esta eleição se apresentava como a grande oportunidade de conseguir a mudança ou conservar e restaurar um sistema que por vários anos havia prevalecido no Chile. Os que organizaram as campanhas eleitorais apreenderam a especificidade da eleição.

A esquerda acreditava que o país estava preparado para uma revolução, pois, o governo reformista de Eduardo Frei, bem como todo o contexto mundial da década de 60, havia inculcado na população um desejo por transformações no *status quo* e a crença de que isto seria possível com um governo de esquerda e revolucionário à frente da nação.

Durante a campanha eleitoral, a Unidade Popular percebeu o grande potencial comunicativo dos artistas da Nova Canção Chilena e apostou em uma campanha ancorada na música. A Nova Canção atuou como base de apoio para Salvador Allende e seu programa da “via chilena ao socialismo”.

Essa polarização da sociedade chilena ao final da década de 60 expressou-se em uma polarização também na música: as diferenças entre os representantes da Nova Canção Chilena e do Neofolclore tornaram-se mais agudas.

Um dos motivos para tal polarização foi o fato de que os compositores e intérpretes da Nova Canção manifestaram muito mais explicitamente seu engajamento político do que os neofolclóricos. Frente a isso, o fato de os dois fenômenos serem representados

majoritariamente por universitários citadinos e canalizarem sua sede de mudanças, bem como o fato de os compositores dos dois fenômenos pretenderem modernizar o repertório da Música Típica e serem influenciados pelas suas experiências urbanas, não sustentaram uma proximidade entre tais fenômenos.

Entre os intérpretes da Nova Canção que exprimiram explicitamente seu engajamento político, Víctor Jara foi o que alcançou maior popularidade.

Víctor Jara foi um artista múltiplo: intérprete, compositor, ator e diretor de teatro. Suas canções, dentro da Nova Canção, são as que mais se aproximam do folclore camponês. Em sua produção musical concentram-se os elementos renovadores mais significativos introduzidos na música popular chilena, como a conexão funcional com o teatro e um sentido dramático da construção musical, que confere às canções uma forte carga dramática, praticamente inexistente na canção popular da época.

Os temas das suas canções perpassam o urbano (*En algún lugar del puerto*), o amor (*Te recuerdo Amanda*), a denúncia dos problemas da sociedade (*Preguntas por Puerto Montt*) e a épica latina americana (*A Luis Emilio Recabarren*). O cantor ficou conhecido como o mártir do fenômeno após ser assassinado pelos militares no golpe de 1973.

Em seu disco “Pongo en tus manos abiertas”, gravado em 1969, podemos perceber a preocupação com os rumos da América Latina no final da década de 60. Há duas canções com ritmos difundidos em Cuba: “*Móvil*” *Oil Special* tem aspectos da cumbia colombiana e *A Cochabamba me voy* é uma *guaracha*. O autor trata, nas canções, das lutas dos estudantes pela reforma universitária e dos guerrilheiros na serra boliviana.

Outro aspecto da Nova Canção desenvolvido por Víctor Jara foi o canto de testemunho ou de relato de acontecimentos sociais recentes, o que tornava o ato de cantar um ato marcadamente político. Neste disco Víctor gravou *Preguntas por Puerto Montt*, canção que relata o ataque de 250 policiais armados a 91 famílias camponesas que ocuparam terrenos na Pampa Irigoin, próxima a Puerto Montt. No texto da canção, o autor, inclusive, escreveu o nome do ministro do interior que havia ordenado o ataque.

Mesmo em suas canções de amor como *Te recuerdo Amanda* que trata do amor entre uma mulher e um operário, o autor retratou as condições de luta dos operários. Nas palavras de Acevedo: “Esta garota perde o homem, porque este operário morre. Então, o amor adquire outras dimensões, convertendo-se em drama social...” (ACEVEDO, 1997:44).

Um dos conjuntos mais populares da Nova Canção foi Quilapayún (três barbas em mapuche). O conjunto foi formado em 1965 por uma iniciativa de três estudantes universitários: Eduardo Carrasco, Júlio Carrasco e Júlio Numhauser.

Quilapayún é exemplo da preocupação de alguns artistas com as questões sociais e políticas, pois, quando da formação do conjunto, seus integrantes não eram músicos e sim estudantes que, segundo os próprios integrantes, possuíam preocupações sociais e aspirações de difundir o folclore nacional. Nem todos os integrantes já sabiam tocar algum instrumento ou cantar. Primeiro ocorreu a idéia de formar o conjunto e depois eles aprenderam e definiram os aspectos musicais que desenvolveriam. O grupo surgiu como amador e foi desenvolvendo-se até tornar-se profissional, contudo, desde o início, já existia um consenso entre os integrantes em relação às direções do grupo.

Foi sob a direção artística de Victor Jara que o grupo se tornou profissional e desenvolveu sua *performance* cênica, que foi sua característica marcante. Desta forma, o vestuário elegido pelo conjunto foram ponchos pretos, utilizados em todas suas apresentações.

O primeiro disco do conjunto foi gravado pela Jota Jota, um selo discográfico criado em 1968 por uma iniciativa do Departamento de Cultura da juventude do Partido Comunista. Jota Jota era como a juventude do Partido era conhecida popularmente. Posteriormente, o selo passou a chamar-se *Discoteca Del Cantar Popular* – DICAP e gravou diversos discos de intérpretes da Nova Canção Chilena. O disco “Por Vietnam”, de 1968 apresenta uma capa muito significativa: há a imagem de um homem com traços indígenas e trajes de guerrilheiro segurando uma *quena* (flauta indígena) numa atitude de luta. A capa e as doze canções do disco remetem à contestação das desigualdades e injustiças sociais. As letras da maioria das canções fazem referência explícita ao imperialismo dos Estados Unidos e ao apoio à causa comunista, como na canção *X Vietnam* que termina com a frase: o guerrilheiro te vencerá.

Este trabalho foi realizado em homenagem ao 9º Festival Mundial das Juventudes Democráticas, que estava ocorrendo naquele ano (1968) na Bulgária. A idéia era gravar temas revolucionários, internacionais e nacionais, por isso há canções espanholas, chilenas, cubanas, argentinas e italianas. Os instrumentos utilizados são o violão, a *quena*, o *bombo* e alguns instrumentos de percussão cubanos na canção *La bola*, que é uma canção do folclore cubano. Há, ainda, uma gravação à *capella* do *Himno de las juventudes del mundo*. O disco representa o posicionamento do Quilapayún frente à sociedade chilena do final da década de 60: contestação e apoio às idéias comunistas.

Outro conjunto que demonstrou a preocupação de difundir um repertório renovado, mas com elementos folclóricos foi o Inti-Illimani. Formado em 1967 na Universidade Técnica do Estado, o grupo teve como primeiros integrantes Max Berrú, Jorge Coulón, Horácio Durán e Horácio Salinas, todos estudantes de Engenharia. Diferentemente de Quilapayún, o

que motivou inicialmente os integrantes a formarem o conjunto foi o gosto musical e não preocupações sociais. O conjunto também desenvolveu um estilo próprio de interpretação em relação aos conjuntos de Música Típica e do Neofolclore.

Em geral, os conjuntos da Nova Canção Chilena desenvolveram a interpretação musical e tiveram criações originais. Dentro dos grupos formaram-se novos compositores, os quais criaram muitas peças instrumentais influenciadas pelos “ritmos, voltas melódicas e estruturas próprias da música andina, mas que em nenhum caso podem ser confundidas com o folclore, pois nessas breves peças a tradição é apenas uma referência” (TORRES, 1980:42). Destacam-se como compositores, Eduardo Carrasco, Patricio Castillo e Horacio Salinas.

É significativo que no final dos anos de 1960 muitos artistas relacionados com a Nova Canção ingressaram no Partido Comunista Chileno (PCCh), principalmente os mais jovens. Intérpretes como Angel Parra, Victor Jara, Isabel Parra, Payo Grondona, Rolando Alarcón, e grupos como Quilapayún e Inti Illimani foram reconhecidamente militantes da causa comunista.

O ingresso dos grupos Quilapayún e Inti Illimani ao PC deu-se de forma altamente dedicada. Os integrantes destes conjuntos colocaram sua música a serviço do Partido e de sua ideologia, como demonstra uma fala de um dos integrantes do grupo Quilapayún, Eduardo Carrasco: “Por essa época, nós já havíamos tomado nossa militância muito a sério e mesmo estando advertidos do perigo estalinista, nunca encontramos verdadeiros motivos para duvidar da vocação democrática dos comunistas” (CARRASCO, 1988:270).

Horacio Salinas, integrante do Inti-Illimani, escreveu no livro que narra a história do conjunto, *Fragmentos de un sueño*, que era natural que os jovens se envolvessem no movimento político do país levados pelas experiências estudantis da década de 60.

(...) havia uma quantidade de acontecimentos da história social que obrigava a todos os jovens com uma certa sensibilidade social a participar politicamente e quem regeria a organização estudantil e tinha a capacidade de despertar um compromisso no mundo artístico, entre os artistas, era o Partido Comunista e as Juventudes Comunistas... os expoentes mais notáveis das artes militavam no PC, desde Pablo Neruda, então, isso era muito decisivo e eu creio que havia um trabalho por parte do PC muito ordenado, muito planejado em relação à organizar eventos que fossem criando todo um movimento de intelectuais em torno das lutas populares (...). Então era uma militância... bom, assim nasceu nossa militância (SALINAS *apud* GOECKE, 1997: 225-226).

A obra “Canto al programa”, interpretada pelo conjunto Inti - Illimani, é considerada uma das maiores tentativas de colocar o fenômeno da Nova Canção Chilena a serviço de um processo de mudanças na sociedade. Essa obra comporta doze canções, com música de Luis Advis e Sergio Ortega e textos de Julio Rojas, e doze relatos, proclamados antes de cada

canção para introduzir o assunto da canção. Os relatos foram gravados pelo intérprete Alberto Sendra.

A intenção dos autores do disco era realizar uma obra que divulgasse o programa de governo da Unidade Popular (UP), aprovado em 17 de dezembro de 1969 pelos partidos comunista, socialista, radical e social - democrata, e o movimento de ação popular unificado (MAPU) e a ação popular independente (API).

As doze canções e os doze relatos apresentam uma seqüência, no que diz respeito ao tema central da obra, que é o programa da UP, não havendo diferenciações entre o lado A e o lado B do disco.

Os relatos do disco foram escritos em rimas simples e introduzem os temas das canções comentando as canções anteriores.

Antes da primeira canção o relator apresenta-se como Peyuco Pueblo e diz ser um legítimo representante e conhecedor do Chile, que irá apresentar o programa que favorecerá os trabalhadores e a classe média chilena.

A vocalização utilizada nos relatos apresenta um tom quase profético, que inspira uma idéia de certeza e profundo conhecimento dos dizeres proferidos. Também foi utilizado o recurso do eco para aumentar o clima de profecia na gravação.

No encarte do disco, junto às letras das canções, aparecem figuras que ilustram os temas desenvolvidos. No caso deste primeiro relato, o citado Peyuco Pueblo é ilustrado como um pescador chileno, com feições alegres e otimistas. Ao lado da figura de Peyuco foram colocadas fotografias de alguns murais pintados pelas brigadas muralistas onde aparecem frases como “Vencemos para construir” ou “... E nasce o homem novo”.

A última canção do disco, intitulada *Venceremos*, foi a única com a letra de Claudio Iturra. O ritmo utilizado foi a marcha, todavia, mais que uma marcha, *Venceremos* é um hino. A harmonia e melodia da canção traduzem explicitamente a idéia lançada no próprio título, de vitória popular.

A canção anuncia uma “nova alvorada” para o país e prega uma fidelidade à pátria, “Enfrentemos primeiro a morte: trair a pátria! jamais!”³. Neste intento de construir e defender o socialismo no país todos chilenos teriam seu papel; camponeses, soldados, operários, mulheres, estudantes, empregados e mineiros são chamados a participar do processo.

Venceremos foi o hino da campanha presidencial de Salvador Allende para as eleições presidenciais do ano de 1970. Segundo Claudio Rolle (ROLLE, 2000) o tom entusiasta da

³ Tradução da autora.

canção e o coro de vozes que a canta caracterizam a integração dos sujeitos populares a um processo político no qual Allende aparece como mandatário da causa popular.

Na versão gravada para a campanha alguns versos da canção foram modificados, como o verso final que insiste: “Venceremos, venceremos con Allende en septiembre a vencer, venceremos, venceremos la Unidad Popular al poder”.

Acreditamos que toda a construção do disco, desde as composições até a capa, pretende transmitir a idéia de um poder conquistado para o povo e pelo povo, e de um Chile renovado com a vitória eleitoral de Salvador Allende. A Unidade Popular apresentava a construção do socialismo como caminho único para a implementação da igualdade entre as classes, e resolução dos problemas econômicos e sociais do país. Neste sentido, é emblemática a capa do disco que apresenta uma mãe com seu filho nos braços, ambos envolvidos pela natureza e, no primeiro plano da figura, uma pomba colorida com a bandeira do Chile.

Além desse caráter contestatório das canções que em muitos casos propiciou a composição de canções militantes e panfletárias, como o disco “Canto al programa”, os compositores da Nova Canção também dedicaram-se a composições esteticamente bem elaboradas, em uma aproximação entre a música popular e a música erudita.

O formato das cantatas (composições poéticas para serem cantadas) e oratórios foram utilizados pelos artistas da Nova Canção, chegando a ter grande sucesso. A principal composição no formato de cantata foi a *Cantata Popular Santa Maria de Iquique*, composta por Luis Advis em 1969 e gravada pelo conjunto Quilapayún em 1970, com a participação de dois instrumentistas da Orquestra Sinfônica (violoncelo e contrabaixo) e com a voz do ator Héctor Duvauchelle nos relatos. A obra foi estreada no Estádio do Chile durante o Segundo Festival da Nova Canção Chilena.

Correlato ao Neofolclore e à Nova Canção também se desenvolveu a Nova Onda Chilena, que se contrapunha às tendências próximas de elementos do repertório folclórico nacional, uma vez que seus intérpretes realizavam *covers*⁴ de intérpretes e bandas estrangeiras, principalmente estadunidenses, e, posteriormente, começaram a compor canções em sua língua nativa, criando versões de canções estrangeiras.

O termo Nova Onda originou-se na década de 50 do século XX, quando intérpretes ligados ao *rock' n' roll* como Elvis Presley, Paul Anka, Little Richard e The Platters ganhavam popularidade no Chile.

⁴ Covers são interpretações de canções estrangeiras copiando a *performance* das bandas e intérpretes originais.

Durante os anos de 1950 o *rock'n'roll* foi difundido no Chile com os intérpretes da Nova Onda. Estes inseriram o inglês na música popular chilena e mudaram seus nomes, assim, Patricio Núñez tornou-se Pat Henry, Daniel Astudillo tornou-se Danny Chilean, Ramón Rojas tornou-se Larry Wilson, os irmãos Carrasco tornaram-se Los Carrs Twins.

A modificação dos nomes destes intérpretes representantes da Nova Onda ocorreu como tentativa de internacionalizarem-se para conseguir espaço nos meios de difusão da música, uma vez que o mercado fonográfico e cinematográfico encontrou no *rock' n' roll* um produto a ser comercializado, por conseguir captar um grande público consumidor: os jovens citadinos.

Tal possibilidade deveu-se ao fato de que, no período, ocorreu um aumento expressivo da capacidade aquisitiva dos jovens, fato que os tornou consumidores em potencial dos produtos do “novo mercado cultural”, como os discos, as roupas ou quaisquer outros artigos relacionados aos seus ídolos da canção.

Concordamos com o historiador Eric Hobsbawm, em seu livro *Era dos Extremos*, a respeito do desenvolvimento da cultura jovem no período. De acordo com o autor, durante a década de 60, ocorreu uma mudança na relação entre as gerações, na qual a juventude se tornava um “agente social independente”. Nas palavras do autor:

Grupos etários não são novidade nas sociedades, e mesmo na civilização burguesa uma camada dos sexualmente maduros mas ainda em crescimento físico e intelectual, e sem a experiência da vida adulta, já fora reconhecida. O fato de esse grupo estar se tornando mais jovem em idade à medida que tanto a puberdade quanto as alturas máximas eram atingidas mais cedo (Floud, et al; 1990) não mudava, em si, a situação. Simplesmente causava tensão entre os jovens e seus pais e professores, que insistiam em tratá-los como menos adultos do que eles próprios se sentiam (HOBBSAWM, 1995: 318-319).

O estímulo destes jovens para reivindicar sua liberdade em relação aos modos comportamentais prevaletentes vinha do próprio momento histórico, com a expansão de uma cultura de consumo transnacional, levando em conta a influência do *rock' n' roll* e as revoluções e conflitos da década de 60.

O cenário dos anos de 1960, de conflitos, mas também de sonhos de vida comunitária, levou os jovens a ansiarem transformar uma cultura que não lhes oferecia o futuro desejado, daí a opção de “cair fora” (*drop out*) do sistema ou do *establishment*. Sair da opressão ocidental, ganhar outro lugar e uma nova maneira de viver. Daí o surgimento do termo Contracultura, que abarcava manifestações múltiplas; desde as manifestações dos hippies até o ativismo político da Nova Esquerda estudantil.

O descontentamento juvenil era dirigido à guerra, ao racismo (intenso nos Estados Unidos) e à injustiça sofrida por todas as minorias. “Contra o poder das armas, o poder da flor (*flower power*), o poder gay (*gay power*), a liberação feminista (*women’s lib*), e o poder negro (*black power*)” (CARMO, 2003: 50). E como afirma Eric Hobsbawm em *Era dos Extremos* (1995: 320), uma peculiaridade da nova cultura jovem nas sociedades urbanas foi seu espantoso internacionalismo, o que fez com que as manifestações partissem de diversas partes do globo e caracterizassem o movimento da Contracultura.

Pretendia-se a construção de uma nova cultura, que rompesse com os padrões mundiais, que postulasse um estilo de vida alternativo e novas formas de expressão. A idéia era contestar os valores tradicionais de uma sociedade “moralista, racista, consumista e tecnocrata”.

A Contracultura foi expressa em distintas áreas, por exemplo através da revolução sexual, com o uso da minissaia, com a nudez em peças de teatro e em filmes e com o uso da pílula anticoncepcional, que garantia uma liberdade sexual nunca antes conhecida. Ou pela postulação de novas formas de luta política, que contrariavam a prática política dos partidos tradicionais. Rapidamente proliferaram as viagens mochileiras ou as passeatas pela paz.

Na década de 60, as manifestações de contestação aos valores da sociedade da época tinham como um de seus alvos a autoridade, o que fez com que fossem dirigidas também às universidades e a todo o sistema escolar, sendo o ano de 1968 significativo neste campo, com diversas rebeliões estudantis em todo o mundo. É importante notar que, apesar de simultâneos, os acontecimentos de 1968 guardam características específicas nos países ocorridos.

Expressão máxima da Contracultura foi o movimento hippie que recusava a sociedade de consumo, propondo uma liberalização sexual e, como pacifista, fugia à convocação para a Guerra do Vietnã. Atacava-se a vida consumista e superficial propondo-se a convivência comunitária, o amor livre, e o uso de drogas como experiência útil que levaria a uma forma de vida dirigida ao interior do ser humano. O uso de drogas também ampliava o erotismo e a sensibilidade, necessária já que se assumia a expressão artística no lugar do discurso político (CARMO, 2003:54).

Uma das tendências do rock mais difundidas nos anos 60 foi a denominada psicodélica, que se relacionava às experiências com as drogas, sendo as bandas estadunidenses Jefferson Airplane e The Doors as principais difusoras da tendência.

Especificamente no Chile, as atividades culturais ligadas à Contracultura concentraram-se nas grandes cidades, principalmente em Santiago, na qual ocorreu a criação de bandas formadas por jovens cidadãos que expressaram a circulação das tendências do

rock no período. O primeiro grupo difundido no país foi Los Larks, que inclusive utilizava perucas em suas apresentações para manter a aparência da banda similar a dos Beatles.

Ocorreu uma difusão acentuada dos Beatles e o surgimento de bandas que expressaram a circulação de suas características de início de carreira, quais sejam: ritmos estridentes, instrumentos eletrônicos com o uso de efeito de distorção e letras de conteúdo banal.

Com o passar dos anos foram sendo criadas muitas bandas de rock chileno que evidenciaram a circulação de um repertório difundido por diversos artistas como Rolling Stones, Jimi Hendrix e Cream, sendo Los Jockers a maior representante dessa tendência. Nas palavras de César Albornóz Cuevas:

(...) Além disso, constituíram desde sua formação um interessante diagnóstico de como começava um conjunto no momento: com instrumentos eletrônicos fabricados por eles mesmos (pois no comércio existiam poucos e os que haviam tinham preços inalcançáveis para um jovem), unidos por certos laços de amizade, de idades entre os 18 e os 22 anos, e com relativo acesso à música que não tinha a grande massa (Rolling Stones, Cream, Jimi Hendrix, etc.). Foi, na realidade este acesso a uma realidade pouco conhecida no Chile o que os levou a propor formas novas: decidem deixar o cabelo comprido e usar roupas escandalosas, com camisas floridas e calças coloridas, porque tinham visto fotos de revistas que algum parente trouxe de fora (...) de artistas como Mick Jagger ou Keith Richards que, vestidos assim, na Europa causavam furor (CUEVAS, 1995: 54).

Desta forma, ao propor novas maneiras de apresentação e novas produções musicais, Los Jockers receberam diversas críticas e sofreram repressão, chegando até a serem presos por causarem tumulto ao tocar em frente de um dos Cafés mais freqüentados pelos jovens de Santiago: o Café Coppelia. Ocorreu uma repressão social contra novas formas que, por não serem conhecidas, foram consideradas “perigosas” (CUEVAS, 1995:54).

No ano de 1966, Los Jockers gravaram seu primeiro disco chamado “En La Onda de Los Jockers”, que continha *covers* de bandas estrangeiras como Troggs, Rolling Stones e Them.

Inicialmente, os artistas da Nova Onda realizavam apenas *covers* de intérpretes e bandas estrangeiras, principalmente estadunidenses e inglesas, mas, posteriormente, começaram a compor canções em sua língua nativa, criando versões de canções estrangeiras e canções próprias.

Podemos perceber duas tendências entre os intérpretes da Nova Onda, a primeira identificada com as tendências do rock e a segunda com interpretações de baladas com ritmo lento e temática amorosa.

Os cantores Cecilia e José Alfredo Fuentes, muito populares no Chile dos anos 60, gravaram discos compostos basicamente de baladas românticas, como o disco “Cecilia”, gravado no ano de 1964 pela gravadora Odeon.

Em relação à tendência identificada com o *rock’ n’ roll*, podemos citar como exemplos os discos “Los Larks a GO GO” do conjunto Los Larks, “Luck shall be with us” do conjunto The Carrs Twins, “Shake en lo curro” do conjunto Los Red Juniors, “Pat Henry y sus diablos azules” e “Nuestro Show” de Los Bric a Brac.

O disco “Los Larks a GO GO”, gravado pela RCA Victor, no ano de 1966, apresenta na capa uma fotografia colorida dos quatro integrantes da banda vestidos com roupas e cabelos semelhantes aos Beatles. A referência externa está explícita no texto escrito pelo radialista Cesar Antonio Santis, impresso na contracapa do disco:

Desde que iniciou na Europa, há alguns anos, este novo movimento MUSICAL-JUVENIL que nos invade, na América e especialmente em nosso país, os intérpretes deste gênero têm buscado com afã a fórmula que lhes permita chegar a seus seguidores com a maior intensidade possível.

O disco contém seis músicas de cada lado e todas as gravações são composições populares de autores estrangeiros e cantadas em inglês. Os instrumentos utilizados são os instrumentos básicos de uma tradicional banda de rock: bateria, guitarra elétrica e contrabaixo elétrico.

De maneira geral, os artistas da Nova Onda tiveram um espaço significativo no mercado cultural do período, com diversas reportagens nas revistas especializadas em música dita “jovem”, constantes aparições em programas televisivos e grande audiência em programas radiais em meados dos anos de 1960.

Todavia, existiram também críticas ao fenômeno devido à imitação da *performance* e língua estrangeira. Muitos diziam que estes artistas não estavam produzindo música nacional. Neste sentido, são esclarecedoras as palavras da historiadora Mariana Martins Villaça em seu livro *Polifonia Tropical*, ao tratar das críticas recebidas pelo Tropicalismo e pela Jovem Guarda aqui no Brasil; críticas essas que cabem para a análise da Nova Onda Chilena:

Assumir-se cosmopolita e não popular, kitsch e não autêntico, moderno e não genuíno, e ainda adotar símbolos e procedimentos compartilhados pela juventude norte-americana (a moda hippie, a beatlemania, os instrumentos eletrificados, etc.) eram elementos suficientes para despertar a antipatia (...). (VILLAÇA, 2004: 154).

Podemos, então, perceber que o cenário musical chileno dos anos de 1960 constituía-se de três tendências musicais que tinham como elemento de proximidade a inovação do

repertório da canção popular nacional. Contudo, os fenômenos do Neofolclore e da Nova Canção relacionavam-se à inovação do repertório dito folclórico e a Nova Onda ao rock e as baladas românticas.

O cenário musical desenvolvia-se paralelo a um cenário social marcado por transformações, como a progressiva urbanização da sociedade, com uma intensa migração do campo à cidade, bem como a emergência de novos atores sociais, como as camadas médias da população e os setores populares, que reivindicavam sua participação no sistema político e a melhoria de suas condições de vida.

Tais transformações sociais evidenciaram a mudança de um país pautado em uma ordem rural, com predomínio sócio-político da oligarquia tradicional, para um país que se tornava cada vez mais urbano, com novos sujeitos emergindo na vida pública e questionando a antiga hierarquia social.

Assim, no processo de transformação/ modernização da sociedade chilena nos anos de 1960, os novos atores sociais como as camadas médias, camponeses, jovens e mulheres infligiram sua presença na vida pública, remodelando o sistema sócio-político do país. Paralelamente, a emergência de uma cultura urbana, jovem e transnacional permitiu que a modernidade se fizesse presente, uma vez que a transformação se deu pela cultura de consumo e pelas novas feições que esta imprimiu na sociedade.

Podemos afirmar, portanto, que a música popular chilena dos anos de 1960 representa a mudança de comportamento social que ocorria naquela sociedade, em pleno processo de transformação de rural para urbana, com a conseqüente incorporação de novos atores sociais ao mercado de bens culturais e materiais, com preocupações orientadas ao desenvolvimento nacional.

Documentação Sonora Citada

CECILIA. **Cecilia**. Santiago: Odeon, LCD-36487, 1964.

INTI-ILLIMANI. **Canto al programa**. Santiago: DICAP, JJJ-10, 1970.

LOS BRIC A BRAC. **Nuestro show**. Santiago: RCA Victor, CML-2588, 1968, LP, 33 rpm, alta fidelidade.

LOS LARKS. **Los Larks a GO GO**. Santiago: RCA Victor, CML-2420, 1966, 33 rpm, alta fidelidade.

LOS RED JUNIORS. **Shake en lo curro**. Santiago: Polydor, 49001, 1966, LP, 33 rpm, alta fidelidade.

PAT HENRY. **Pat Henry y sus diablos azules**. Santiago: EMI Odeon, LDC-36535, 1965, 33 rpm, alta fidelidade.

PATRICIO MANNS. **El sueño americano**. Santiago: Arena, LPD-036, 1967, 33 rpm.

QUILAPAYÚN. **Por Vietnan**. Santiago: Jota-Jota, JJL- 01, 1968, 33 rpm.

THE CARRS TWINS. **Luck shall be with us**. Santiago: Fermata, LF-144-X, [1964?], LP, 33 rpm, alta fidelidade.

VICTOR JARA. **Pongo en tus manos abiertas**. Santiago: Jota-Jota, JJL-03, 1969, 33 rpm.

Referências Bibliográficas

ACEVEDO, Claudio; NORAMBUENA, Rodolfo; etc. **Victor Jara: Obra Musical Completa**. Chile: Fundación Victor Jara, 1997.

ADVIS, Luis (Org). **Clásicos de la Musica Popular Chilena**. Vol. II. Santiago de Chile: Universidad Catolica de Chile, 1998.

ÁGGIO, Alberto. Frente Popular, Modernização e Revolução Passiva no Chile. **Revista Brasileira de História**, v. 17, n. 34, São Paulo, 1997.

AYLWIN, Mariana et. al. **Chile en Siglo XX**. Santiago: Emisión, 1989.

BARRAZA, Fernando. **La Nueva Canción Chilena**. Santiago: National Quimantú, 1972. Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/nch2.htm>> Último acesso em: 27, ago, 2006.

BETHELL, L.; ROXBOROUGH, I. **A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CARRASCO, Eduardo. **Quilapayún**. La Revolución y las Estrellas. Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1988.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia**. A Juventude em Questão. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

CUEVAS, César Albornóz. **El Tiempo del Volar de las Palomas**. La Cultura Pop en Santiago (1965 - 1973).1995. Tese (Licenciatura). Pontificia Universidad Catolica de Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política. Instituto de História, Santiago, 1995.

DÉCART, Jorge Aravena. Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica. **Revista Musical Chilena**, v. 55, n. 196, Santiago, July 2001.

DÍAZ, Rodrigo Sandoval. **Música Chilena de Raíz Folklórica (1964 - 1973): Neofolklore y Nueva Canción Chilena**.1998. Tese (Licenciatura). Pontificia Universidad Catolica del Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política. Instituto de História, Santiago, 1998.

GOECKE, Ximena Saavedra. 1997. **“Nuestra Sierra es la Elección...”** Juventudes Revolucionárias en Chile (1964 - 1973). 1997. Tese (Licenciatura). Pontificia Universidad Catolica del Chile, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política. Instituto de História, Santiago, 1997.

GONZALÉZ, Juan Pablo. **Música Popular Chilena - 20 Anos: 1970 - 1990**. Santiago: Ministério de Educación, 1995.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROLLE, Claudio. “La Nueva Canción Chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”. Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música popular, n. III, 2000, Bogotá. **Anais...** Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 17 ago. 2006.

SALAZAR, Gabriel; VALLEJOS, Julio Pinto. **Historia Contemporánea de Chile V.** Niñez y juventud. Santiago: LOM, 2002.

SUBERCASSEAU, Bernardo. **Historia de las ideas y de la cultura en Chile.** Tomo IV. Nacionalismo y Cultura. Santiago: Editorial Universitaria, 2007.

TORRES, Rodrigo. **Perfil de La Nueva Canción Chilena Desde sus Orígenes Hasta 1973.** Chile: CENECA, 1980.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia tropical:** experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 2004.

Artigo recebido em 09/03/2011

Artigo aceito em 20/07/2011