

***Canciones folklóricas de América e a proposta de renovação da música popular
empreendida pela Nova Canção Chilena***

NATÁLIA AYO SCHMIEDECKE¹

Caracterizando-se como uma prática musical desenvolvida a partir de um projeto político e social (GONZÁLEZ; ROLLE; OLSEN, 2009:372, tradução nossa), a Nova Canção Chilena (NCCh) teve um papel fundamental no contexto político-cultural latino-americano entre 1964 e 1973. Nesse período, os artistas ligados ao movimento² valeram-se do potencial comunicativo e expressivo da música para defender a necessidade da promoção de mudanças políticas estruturais no país através da implantação democrática do socialismo, deixando de lado a alternativa da guerrilha, ou “via cubana”. Consolidando uma participação efetiva na campanha presidencial de Salvador Allende – candidato pela Unidade Popular (UP)³ em 1970 – e nos três anos de governo seguintes, os músicos trabalhavam com temas orientados a criar uma consciência da história do movimento popular e das responsabilidades individuais e coletivas envolvidas na *via chilena* para o socialismo, além de usarem suas obras como meio de comentar os acontecimentos do período. O tom político revolucionário de grande parte das criações de artistas como Víctor Jara, Isabel e Ángel Parra, Rolando Alarcón e os conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani e Aparcoa se dava na denúncia social da ordem imperante, na crítica ao capitalismo e ao “imperialismo” norte-americano, na promoção da memória de personagens ou episódios identificados com a história das

¹ Mestranda ligada ao Departamento de História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UNESP – Franca; bolsista CAPES MS-1.

² Compartilho da compreensão dos autores do livro *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*, segundo os quais a NCCh – ao constituir-se a partir de uma prática cultural de autor conhecido – se diferenciaria dos gêneros da música popular latino-americana, surgidos de uma prática em grande parte anônima e marginal. Tendo sido batizada e articulado um sistema próprio de produção no espaço de seis anos (1963-1969), a NCCh desenvolveu e propagou uma tendência inovadora de caráter estético, caracterizando-se como um movimento musical marcado por tendências sociais e políticas também inovadoras. (GONZÁLEZ; ROLLE; OLSEN, 2009:373)

³ Coalizão de partidos de esquerda que tinha como eixo os partidos Comunista e Socialista, além dos radicais, os social-democratas, a Ação Independente e o Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU).

lutas sociais latino-americanas e na demonstração de solidariedade pelas causas revolucionárias mundiais do período. (ROLLE, 2000:01-05)

Na busca pela costura possível entre cultura popular e engajamento político (GARCIA, 2005:17), a questão estética foi concebida pelos artistas ligados à NCCh como parte do projeto revolucionário. Partindo do princípio de que o “folclore” seria o meio de devolver ao “povo” sua identidade enquanto fator descolonizante (CÁNEPA-HURTADO, 1984:156), os músicos defenderam a renovação do cancionero popular como resposta às formas estereotipadas impostas pelo mercado musical, marcadamente o *rock n’roll* norte-americano. De acordo com Eduardo Carrasco, membro fundador do conjunto Quilapayún, a cena musical chilena de meados dos anos 1960 foi marcada pela “imponente influência cultural estrangeira”: “Há algum tempo, a juventude chilena se interessava unicamente pela música estrangeira, especialmente pela norte-americana, a qual, por isso mesmo, era a mais difundida pelas rádios nacionais” (CARRASCO, 2003:16, tradução nossa). Para se contrapor a essa “onda de aculturação”, os artistas ligados ao movimento optaram por “tomar a canção popular como bandeira” (JARA, V. *Apud* CONTRERAS, 1978:31, tradução nossa), reivindicando-a como patrimônio cultural, mas com o compromisso de atualizar seu discurso através da ampliação temática, da incorporação de elementos da cultura urbana e do uso de recursos sonoros contemporâneos (GARCIA, 2005:02-03).

Segundo Joan Jara – integrante do Balé Popular nos anos de governo da UP e viúva de Víctor Jara –, a NCCh concebia o folclore “como uma expressão viva que poderia ser contemporânea e suscetível a transformações, desde que estivesse firmemente atrelada a suas raízes originais” (JARA, J., 1998:111). A visão de um folclore “vivo” com potencial transformador está presente no *Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino*, escrito em 1963 por Tejada Gómez e outros artistas empenhados na proposta de renovação do cancionero tradicional. Como assinala Tânia Garcia, embora o documento se atenha ao caso argentino, pode ser utilizado como referência para analisar o desenvolvimento da Nova Canção em outros países latino-americanos, tendo em vista sua proposta continental e a forte circulação dos músicos no período em questão. Referindo-se aos “estancamentos infecundos ante a invasão das formas decadentes e descompostas dos híbridos estrangeiros” (*Apud* GARCIA, 2005:05), o manifesto nega a concepção da canção nativa como folclore e deste como tradição imutável, criticando a

“insistência em mostrá-lo [o folclore] tal qual era ou havia sido em sua origem [...] sem vida nem vigência para o homem que construía o país e modificava dia a dia sua realidade” (*Apud* GARCIA, 2005:06). Defendendo a renovação do cancionero popular através da experimentação e fusão de gêneros, timbres e ritmos, o documento reivindica para a Nova Canção – expressão de uma arte nacional – um caráter regional, expressando a intenção de construir uma identidade musical entre os diferentes países latino-americanos (GARCIA, 2005:05-08).

Em uma entrevista concedida ao jornal chileno *El popular* em 1969, Víctor Jara explicita a concepção da canção como arma política e reafirma a proposta de intercâmbio com os movimentos similares desenvolvidos nos países vizinhos:

Sinto um canto comprometido com o povo, o canto é algo mais que uma simples recriação de um estado de ânimo, constitui uma arma essencial de aporte, na sua medida, à mudança revolucionária de que tanto falamos. [...] Eu canto minhas próprias composições, também a canção autóctone e sou muito interessado pelos compositores latino-americanos, os quais sinto que estão na mesma luta. (*El popular*, 1969, tradução nossa)

Nessa “luta” travada no âmbito musical, a proposta de unidade cultural e política da América Latina teve como horizonte o combate às múltiplas faces da crescente interferência estadunidense na região.

Em um artigo posterior, Jara assinala que “O homem cantou e até hoje este canto persiste na tradição folclórica dos povos, para fortalecê-lo frente ao mal e às forças contrárias que oprimem sua vida” (JARA, V. *Apud* CONTRERAS, 1978:22, tradução nossa). Nessa concepção da música popular como forma natural de resistência à ordem hegemônica, a canção de protesto baseada em formas “folclóricas” se apresentaria como herdeira dos “valores essenciais do canto” (JARA, V. *Apud* CONTRERAS, 1978:22, tradução nossa) – ou seja, como guia dos povos rumo à libertação.

Como assinala Carla Silva, os artistas ligados à NCCh buscaram “garimpar nos usos e costumes populares elementos de rebeldia e insubordinação à dominação e à hegemonia burguesa” (SILVA, 2008:131), o que aparece expresso nas seguintes palavras de Jara:

Claro, no Chile o povo ainda não interpreta canções de protesto, mas existem e existiram muitas canções de conteúdo social, especialmente no

campesinato. Se o camponês não disse com palavras textuais que o patrão é injusto é porque não lhe deram a chance, a oportunidade para dizê-lo melhor. Mas não é que não sinta isso. Se há uma canção de conteúdo social, significa que o camponês ou o chilote [habitante da Ilha de Chiloé] tem consciência social. (*El Siglo*, 1967, tradução nossa)

Aqui evidencia-se que a tentativa de aproximação entre os artistas ligados ao movimento e o arcabouço da cultura popular teve como referência uma concepção própria a respeito dos elementos que teriam valor, devendo ser resgatados e renovados.

O discurso desenvolvido pela NCCCh em torno da música popular pode ser analisado a partir do LP *Canciones folklóricas de América*, uma parceria entre Víctor Jara e Quilapayún. Lançado pela gravadora Odeón em 1968, tendo recebido o prêmio Disco de Prata do selo, o álbum é composto por treze canções, das quais seis não possuem autoria conhecida, duas são de autoria de Jara (“Gira, gira, girasol” e “El conejito”, composta em parceria com Carlos Préndez Saldías) e cinco são de outros artistas, todos seus contemporâneos: Paul Stockey e Peter Yarrow (“Hush-a-bye”, EUA), Ernesto Grenet (“Drume negrita”, Cuba), Daniel Viglietti (“El carrero”, Uruguai), Ernesto Cavour (“Tres bailecitos”, Bolívia) e Aníbal Sampayo (“Peoncito del Mandiococal”, Uruguai). As canções sem autoria conhecida também possuem origens diversas: Bolívia (“Bailecito” e “El llanto de mi madre”, ambas instrumentais); Espanha (“Palomas del palomar” e “El tururururú”); Venezuela (“Mare mare”) e Israel (“Noche de rosas”, cantada em hebraico). Uma parte do álbum é dedicada a canções de temática relacionada à infância, enquanto a outra busca referir-se a um repertório tradicional universal (GONZÁLEZ; ROLLE; OLSEN, 2009:420).

A instrumentação utilizada nas canções inclui vozes e vocalizações; diversos instrumentos de corda – violão, *charango* (de procedência indígena), baixo acústico, *tiple* (considerado o instrumento nacional colombiano) e *guitarrón* (instrumento popular em diversos países latino-americanos) –, além de *quena* (flauta de bambu de origem indígena), *bombo* e maraca (ambos de percussão). Como assinalam os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile (1950-1970)*, graças às coleções de instrumentos folclóricos existentes em Santiago – como a que formava Raúl de Ramón nos anos 1950 e posteriormente Júlio Numhauser, integrante do Quilapayún –, os conjuntos ligados à NCCCh tiveram à disposição uma variedade de instrumentos andinos

de sopro e corda, que possibilitaram a diversificação de seu repertório (GONZÁLEZ; ROLLE; OLSEN, 2009:419).

De acordo com Rubén Nouzeilles, diretor artístico da Odeón, a opção por fundir Víctor Jara e Quilapayún em um mesmo disco se justificaria “porque possuem identidade de atitudes em muitas facetas de seus estilos interpretativos. Nós os vemos como entidades afins na vivência estético-musical” (NOUZEILLES *Apud* JARA; QUILAPAYÚN, 1968). Atuando como diretor do conjunto de 1966 a 1969, Jara influenciou diretamente na constituição de seu estilo próprio, marcado pela forte presença cênica durante as apresentações e pela diversificação de arranjos no repertório. Esta última característica é ressaltada por Jara nas *liner notes* do primeiro LP do Quilapayún, lançado em 1966: “Cada canção é um ciclo que possui sua própria atmosfera e sentido, e nós, em cada caso, quisemos respeitá-la” (JARA, V. *Apud* GONZÁLEZ; ROLLE; OLSEN, 2009:420). Tal concepção também marca *Canciones folklóricas de América*, que abarca canções instrumentais, canções que enfatizam o trabalho coral e canções que alternam voz solo e coro. Desse modo, o álbum mescla o estilo individual de Jara – caracterizado pelo violão dedilhado e por uma técnica vocal apurada, bem timbrada – com os diversos recursos possibilitados pelo quarteto vocal que compõe o Quilapayún.

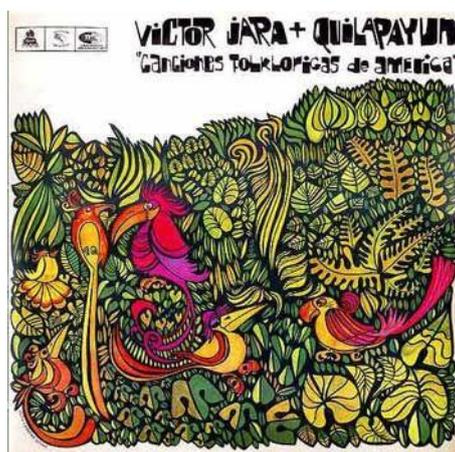


IMAGEM 1: Capa do álbum: JARA, Víctor; QUILAPAYÚN. *Canciones folklóricas de América*. Odeón, 1968.

A capa do LP (ver IMAGEM 1), criada pelos artistas gráficos Vicente e Antonio Larrea, traz um desenho colorido de pássaros em meio a uma densa folhagem, misturando influências da xilogravura e da *pop art* norte-americana. O uso dessa primeira técnica parece aludir ao trabalho camponês, na medida em que utiliza a

madeira como matéria-prima, além de ferramentas de corte e incisão. De fato, a temática camponesa perpassa o álbum, sendo que as canções “El carrero” e “Peoncito del mandiocal” abordam, respectivamente, o trabalho do carroceiro e o do lavrador. A primeira é uma versão da canção de Daniel Viglietti⁴ – compositor ligado à Nova Canção uruguaia –, na qual os artistas chilenos incluíram um coro masculino, aumentando a expressividade da melodia. Enfatizando o modo de vida do trabalhador, “El carrero” constitui uma crítica às transformações ocasionadas pela modernização das áreas rurais, culminando na crescente desvalorização de atividades e ofícios tradicionais. Em “Peoncito del mandiocal” – versão da composição do também uruguaio Aníbal Sampayo –, a crítica à exploração do trabalhador é mais direta: “*Tu cuerpito curvo, gurisito carpidor, / manitos salados doblados sobre el terrón / carpe niño, carpe, que anda cerca el capataz. / La tierra sedienta se agrieta en el mandiocal / bajo el sol ardiente litoral.*” A canção termina com a esperança de um futuro melhor: “*carpe tu esperanza que la noche te hará un sol*”.

Por sua vez, o uso, na capa do disco, de recursos da *pop art*⁵ – que procurou afirmar-se como uma variante da arte popular norte-americana – pode ser relacionado à premissa segundo a qual não existiriam fronteiras entre a concepção convencional de arte e a vida cotidiana. Essa ideia está presente em *Canciones folklóricas de América*, que busca recuperar elementos tradicionais, “folclóricos”, para construir um contexto artístico-musical em que a América Latina aparece representada a partir de uma suposta identidade cultural. Nesse sentido, é notável que os pássaros e folhas representados na capa do LP de maneira vistosa e colorida – bem ao estilo *pop art* – possuem

⁴ Em sua versão, os músicos chilenos optaram por omitir a primeira parte da canção, que aparece recitada no original: “Antes era distinto, las carretas eran las dueñas ‘e los caminos. Traían un invierno calient’ ‘e leña ‘e sierra, un verano fresco de sandías. Amaneceres con carretas tempraneras que pasaban despertando el pueblo. Goteando su música inocente los cencerros de los bueyes delanteros y el silbido juguetón del carrero. El progreso lo halló con un oficio y una carreta vieja. No vaya a creer que es lindo andar en un tiempo nuevo cargado de recuerdos viejos. A veces, llegar al pueblo, entreverarse en el vivir de los otros. Y siempre vuelta a uñir los bueyes y la madrugada. Carrero...”. (Ver letra original em <http://www.cancioneros.com/nc/463/0/el-carrero-juan-capagorry-daniel-viglietti>).

⁵ De acordo com Gilmar Hermes, doutor em Comunicação e professor da UNISINOS: “O termo ‘pop art’ foi cunhado pelo crítico britânico Lawrence Alloway, denominando o movimento que durou do final da década de 50 ao início dos anos 70, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos. Na América do Norte, surgiu como um esforço de aproximar a arte e a vida nas obras de Jasper Johns (1930-) e Robert Rauschenberg (1925-), que incorporaram ícones populares, como a bandeira americana e a garrafa de Coca-Cola, em seus trabalhos. A pop art tratou as embalagens de consumo e os ícones midiáticos como o material para a produção de uma arte fria e mecânica” (HERMES, 2006:121).

características tropicais, transcendendo o contexto chileno e fazendo referência aos demais países latino-americanos. Por outro lado, cabe ressaltar que, assim como a NCCh, o movimento *pop art* teve como bandeira a crítica à massificação da cultura e ao comodismo da sociedade capitalista.

É possível compreender a aceitação seletiva, por parte dos músicos chilenos, da influência norte-americana como uma “experiência de ‘invasão da invasão cultural’”⁶, ou seja, como uma apropriação de elementos estrangeiros considerados potencialmente revolucionários. Tal proposta explicita-se na inclusão, no álbum, da canção “Hush-a-bye”, composta pelos artistas norte-americanos Peter Yarrow e Paul Stookey, integrantes do trio Peter, Paul and Mary. De acordo com o *site* oficial do grupo:

No momento em que Peter, Paul e Mary entraram em cena, para a maior parte dos Estados Unidos, o *folk* era visto meramente como um elemento marginal da música *pop* que empregava instrumentos acústicos. A essa conjuntura histórica crítica, com a nação ainda se recuperando da era McCarthy, o Movimento pelos Direitos Civis tomando forma, a Guerra Fria esquentando e um espírito nascente de ativismo no ar, Peter Yarrow, Noel (Paul) Stookey e Mary Travers uniram-se para justapor essas correntes cruzadas e também para reclamar o potencial do *folk* como uma força social, cultural e política.⁷

Aqui evidencia-se a similitude com a proposta de renovação do cancionário popular empreendida pela NCCh, que também caracterizou-se pelo engajamento dos artistas em causas políticas e sociais e teve como bandeira determinado repertório identificado como tradicional.

Mesclando num álbum que se intitula “folclórico” canções próprias (visando representar o “folclore” chileno), canções de outros cantores politicamente engajados e canções de domínio público, Víctor Jara e Quilapayún defendem a ideia de que o “folclore” é vivo, recriável, englobando manifestações de diversas procedências. Esse discurso insere-se em um contexto marcado por disputas em torno da música popular

⁶ Aqui valemo-nos da expressão utilizada por Joan Jara – autora da biografia *Canção inacabada: a vida e a obra de Víctor Jara* – para explicar o uso de instrumentos elétricos no álbum *El derecho de vivir en paz* (DICAP, 1971): “Muitos participaram da elaboração do disco [...] até o conjunto *pop* Los Blops, que acompanhou Víctor em duas canções com guitarras elétricas e um sintetizador, numa experiência de ‘invasão da invasão cultural’” (JARA, J., 1999:214).

⁷ Disponível em: <http://www.peterpaulandmary.com/history/f-bio.htm>. Tradução livre da autora.

chilena “autêntica” – nas quais se explicita a tensão entre o “tradicional” e o “moderno”.

Como assinala Tânia Garcia:

Nessas duas décadas [anos 1950 e 1960] as mudanças aceleradas que afetavam toda a sociedade provocaram, por um lado, atitudes e comportamentos inovadores – que se manifestavam em novas representações sociais, políticas e sociais – e, por outro, ações reativas, que em defesa do *status quo*, proferiam um discurso de caráter nacionalista em defesa da permanência. (GARCIA, 2009:25)

Partidários da primeira tendência, os artistas ligados à NCCh valeram-se de diversos recursos possibilitados pela indústria fonográfica, sem deixar de criticar a irrupção dos meios de comunicação de massa. Pois embora tomassem como base repertórios oriundos de trabalhos de campo⁸ realizados junto a comunidades “tradicionalistas”, os músicos levavam esse material para um contexto bastante diferente – urbanizado e industrializado –, o que tornava necessário adaptá-lo ao gosto do público. Assim, as canções compiladas eram arranjadas e executadas por músicos profissionais, em estúdios apropriados. Além disso, com a gravação, as músicas passavam a ter partes bem definidas – como introdução (geralmente instrumental), primeira parte, refrão, segunda parte e coda (final) – e duração padronizada, geralmente de 2 a 4 minutos. Desse modo, diferentes recursos eram utilizados visando atingir uma estética apropriada para o público ligado aos meios de comunicação de massa.

Canciones folklóricas de América é produzido nesse contexto de apropriação e resistência em relação aos produtos modernos. Constituídas por partes bem definidas,

⁸ No período de desenvolvimento da NCCh, encontrava-se disponível um rico e diversificado acervo musical oriundo de pesquisas realizadas por folcloristas a partir da década de 1930, sendo possível destacar os trabalhos realizados por Gabriela Pizarro (1932-1999), diretora do conjunto Millaray; Margot Loyola (1918-), diretora do conjunto Cuncumén; e Violeta Parra (1917-1967). Assumindo um novo papel de organizador e difusor da cultura, o governo chileno patrocinou a criação de uma série de organismos e instituições de caráter artístico e patrimonial em princípios dos anos 1940 – sendo a maioria deles vinculada à Universidad de Chile, como é o caso do Instituto de Investigaciones Musicales. Sobre esse tema, ver GARCIA, Tânia. “Vozes da nação: a *folclorização* da música popular no Brasil e no Chile, nos anos 1940 e 1950”. BEIRED, José Luis; CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia C. (orgs.), *Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas*, Assis: FCL-Assis - UNESP Publicações; São Paulo: LEHA – FFLCH – USP, 2010. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dh/leha/cms/UserFiles/File/Intercambios_Politicos_-_e-book.pdf (pp. 287-318) ; e ROLLE, Claudio. “La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX”. Disponível em: [http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ClaudioRolle.pdf](http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ClaudioRolle.pdf) (os dois links foram acessados em 15 de junho de 2011).

sem improvisos e com duração padrão⁹, as canções que compõem o álbum evidenciam o processo de adaptação do repertório tradicional ao contexto estético-musical dos anos 1960. Como observa Tânia Garcia, “a origem do movimento [da NCCh] e seus desdobramentos estiveram, indubitavelmente, vinculados ao fenômeno de massificação da música popular chilena e da cultura jovem” (GARCIA, 2009:26, tradução nossa).

Por outro lado, é fundamental distinguir a atitude da NCCh da proposta modernizadora do “folclore de massas”, representada pelo “neofolklore”, que visava renovar a música tradicional a partir de interesses primordialmente comerciais. Embora reconhecessem os aportes oferecidos por esse estilo à música popular chilena dos anos 1960 – como o resgate e divulgação de gêneros praticamente extinguidos, a renovação do arranjo vocal e dos gêneros utilizados pela canção de raiz folclórica e a abertura de espaços midiáticos aos compositores nacionais –, Víctor Jara e Eduardo Carrasco¹⁰ fizeram críticas ferrenhas ao aproveitamento comercial do “folclore”, reivindicando o compromisso político do artista. Como marcam os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile (1950-1970)*, esta foi precisamente a originalidade da NCCh em relação à proposta modernizadora da música popular empreendida pelo “folclore de massas”, na medida em que o movimento trouxe à cena musical urbana sujeitos distintos do intérprete e do auditor, “revelando uma dimensão social não isenta de problemas, à qual a música popular quase não havia se referido” (GONZÁLEZ; ROLLE; OLSEN 2009:372).

De fato, não obstante o fato de somente as já citadas canções “El Carrero” e “Peoncito del mandiocal” fazerem referência explícita a um tipo social específico – o camponês –, verifica-se nas demais a intenção de remeter a sujeitos até então postos à margem da música popular industrializada. É o caso dos indígenas – tema central de “Mare Mare”, também aparecendo representados no uso da *quena*, *charango* e *bombo* (instrumentos associados à música andina) nas músicas instrumentais “Bailecito”, “El llanto de mi madre” e “Tres bailecitos” –; dos negros – referenciados em “Drume negrita”, versão em ritmo de *guajira* da canção de ninar composta por Eliseo Grenet e popularizada pelo músico cubano Bola de Nieve –; e dos próprios trabalhadores

⁹ Das treze canções que compõem o álbum, onze possuem duração entre 2 e 4 minutos. As exceções são “Palomas del Palomar” (1min08s) e “El conej” (1min31s).

¹⁰ Ver os depoimentos dos artistas reproduzidos em: GONZÁLEZ; ROLLE; OLSEN, 2009:372.

camponeses, referidos a partir de aspectos de suas tradições culturais nas canções “Palomas del palomar” e “El Turururu”, cujas letras remetem a ambientes rurais, sendo que a primeira aborda atividades próprias desse meio, como demonstram os versos “*Tengo tres cabritillas / Reme, remendémendé / Arriba en la montaña / [...] / Una me da la leche / Reme, remendémendé / [...] / Otra me da la lana / Reme, remendémendé / [...] / Otra me da manteca / Reme, remendémendé / pa' toda la semana*”.

Identificados pelos movimentos de esquerda do período como grupos oprimidos nos países latino-americanos, indígenas, negros e camponeses são postos em cena no LP de modo a explicitar sua forte presença no repertório “tradicional” da região. Nessa operação, os artistas chilenos buscaram filiar seu discurso sobre o “folclore” a tais grupos, reclamando, assim, seu reconhecimento social e sua valorização cultural. Desse modo, embora seja forçoso identificar no LP um sentido contestatório explícito da ordem vigente, é fundamental reconhecer nele uma atitude política, que marca desde a seleção de repertório até os arranjos das canções e a ilustração da capa.

Conforme buscamos assinalar no presente trabalho, *Canciones folklóricas de América* não se caracteriza como uma junção aleatória de canções de domínio público, mas constitui uma representação da “cultura popular” que está na base do discurso político-cultural promovido pela NCCh, além de expressar sua identificação com outras manifestações internacionais contemporâneas. Não obstante, esse repertório poucas vezes é tematizado pela historiografia, geralmente focada em canções de conteúdo político explícito. A existência de uma forte articulação entre o discurso político e o discurso musical nas canções produzidas pelos músicos ligados ao movimento demonstra a importância de ampliar esse nascente campo de estudos através da inclusão de novas questões e novas formas de abordagem, que permitam relacionar o ideal revolucionário à concepção de “folclore” reivindicada. Assim, poderemos nos aproximar do “sentido e a razão do violão” presentes em canções de músicos que “não cantam por cantar”¹¹.

¹¹ Referência ao seguinte trecho da canção “Manifiesto”, de Víctor Jara: “Yo no canto por cantar / ni por tener buena voz, / canto porque la guitarra / tiene sentido y razón”, composta em 1973 e lançada postumamente, no álbum *Manifiesto: Chile September 1973* (Inglaterra, Logo Records, 1974). Sobre este álbum, ver: ACEVEDO; NORAMBUENA; TORRES; VALDEBENITO, 1999:351.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentos:

JARA, Victor; QUILAPAYÚN. *Canciones folklóricas de America*. Odeón, 1968.

“La guitarra como um arma” *In El popular*, s/n, s/d, s.n.p, 1969.

“El folklorista esta ligado a la realidad” *In El Siglo*, s/n, p. 10, 23 maio 1967.

Livros:

ACEVEDO, Claudio; NORAMBUENA, José S.; TORRES, Rodrigo; VALDEBENITO, Mauricio. *Victor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Victor Jara, 1999.

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

CONTRERAS, Roberto (comp.). *Habla y canta Victor Jara*. Havana: Casa de las Américas, Coleção Nuestros Países, Série Música, 1978.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.

JARA, Joan. *Canção inacabada: a vida e a obra de Victor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Artigos (acesso em março de 2011):

GARCIA, Tânia C. “Canción popular, nacionalismo, consumo y política em Chile entre los años 40 y 60” *In Revista Musical Chilena*, nº 212, pp. 11-28, jul-dez, 2009.

Disponível em:

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_%20212_Costa.pdf.

_____ “Nova Canção: manifesto e manifestações no cenário político mundial dos anos 60” *In Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular*, v. 4, pp. 15-26, 2005.

Disponível em: <http://www.uc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/costagarcia.pdf>.

_____ “Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano” *In ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, no. 13, julho-dez, 2006.

CÁNEPA-HURTADO, Gina. “La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973. Esbozo de sus antecedentes sócio-históricos y categorización de los fenómenos culturales atingentes” *In Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Medford, v. 9, nº17, pp.17-20, 1984. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/4530091>.

HERMES, Gilmar. “Da história da arte para as mídias” *In Fronteiras – estudos midiáticos*, Porto Alegre, v. VII, nº 2, pp. 112-122, mai-ago 2006. Disponível em: <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/fronteiras/article/view/3143/2953>.

ROLLE, Claudio. “La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de salvador Allende”. *In Actas del III Congreso IASPM*, Bogotá, 2000. Disponível em: <http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Rolle.pdf>.