

O apagão e o contra-apagão cultural: a música na ditadura militar chilena

RAFAEL RODRIGUES CAVALCANTE*

Desde o início da ditadura militar chilena em 11 de setembro de 1973, Augusto Pinochet e a Junta Militar tiveram a preocupação em repreender qualquer prática cultural que possuísse relações com a esquerda política. Para isso, logo num primeiro momento, o regime militar se utilizou do exílio massivo¹ para afastar do país os representantes da cultura de esquerda, como os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, e os integrantes da Nova Canção Chilena, além de poetas, escritores e outros importantes artistas chilenos. Carlos Orellana, secretário de redação e editor da Revista *Araucaria de Chile*², publicou na própria *Araucaria* a gama de artistas e intelectuais que compunham a cultura chilena durante o exílio, o que acabou por promover no Chile o fenômeno conhecido por "apagão cultural"³. Nas palavras de Orellana:

A partir do golpe de estado de 1973, a situação foi, por certo, diferente. Dezenas de milhares de chilenos, entre os quais estavam a nata das pessoas do país que crêm e pensam, se afincaram em países estrangeiros. Surgiu assim, o fenômeno da produção cultural do exílio. No interior do país se viveu inicialmente um período que se denominou "apagão cultural". (ORELLANA, 1990:19, tradução nossa)

O apagão cultural ocorre devido a dois motivos, sendo ambos frutos das medidas político-culturais da Junta Militar, sendo eles: o exílio da cultura de esquerda chilena; e as medidas e práticas culturais repressivas adotadas pelo regime militar no Chile, o qual tinha por intuito usufruir de uma cultura que não fosse nociva ao regime. Em relação ao exílio da cultura chilena, LeAnn Chapleau nos demonstra que os principais expoentes artísticos do Chile durante o período de governo de Allende, foram silenciados por Pinochet e a Junta

* Mestrando em História pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - campus de Franca; bolsista CAPES; rafacaval29@hotmail.com.

¹ Apesar de não haver consenso entre os autores trabalhados acerca do número exatos de chilenos que foram exilados, acredita-se que esse número pode chegar a 1 milhão de exilados, ou seja, 10% da população do país. (LUNA, 2012:4)

² A revista *Araucaria de Chile* iniciou suas atividades em 1978 em Paris (migrando em 1979 para Madrid), sendo uma das principais revistas organizadas no exílio. A Revista, que era produzida por intelectuais chilenos, os quais eram membros ou tinham relações com o Partido Comunista Chileno, se destaca enquanto uma das principais produções culturais de resistência durante o exílio chileno, publicando 48 números entre os anos de 1978 e 1990.

³ Apesar de compreendermos que o conceito de "apagão cultural" pode levar a generalizações, nós utilizamos do termo por ele ser consenso dentro de nossa bibliografia, sendo empregado por autores como Leann Chapleau, Carlos Orellana, Steve Sterna, Eça Pereira, Alfredo Letelier, entre outros.



Militar através do exílio, levando a ocorrência de um apagão cultural no país. Nas palavras de Chapleau:

[...] a música, a poesia, o teatro, as revistas, entre outras formas livres de expressão que foram meios poderosos de comunicação durante o governo de Allende foram proibidos imediatamente. Devido a isso cada expressão artística que era considerada uma ameaça ao regime, cada símbolo do governo de Allende e sua produção cultural foram silenciados fisicamente, e o perigo de atividade cultural levou muitos a crer que houve um apagão cultural no Chile por 17 anos. (CHAPLEAU, 2003:63, tradução nossa)

O apagão cultural no Chile também pode ser observado, de acordo com Alfredo Letelier (LETELIER, 1998:179), com a queda das importações de livros, que caíram de 12,4 milhões entre os anos de 1971 a 1975, para 4,3 milhões em 1979. Ademais, também houve uma intensa repressão massiva à cultura de esquerda, como o fechamento da Discoteca do Cantar Popular (DICAP)⁴, da Editora Quimantú⁵ e de diversas *peñas*⁶, além da proibição imposta pelo general Pedro Ewing das gravadoras em produzir artistas da Nova Canção Chilena⁷.

Como autopropaganda militar, a ditadura criou uma representação da esquerda como sanguinária, afirmando que a via chilena ao socialismo⁸ era uma fachada para instaurar uma ditadura comunista no país. Assim, foi criada uma imagem negativa de Allende, em que o mesmo é tido como um "burguês opulento, imoral e fanático político" (STERN, 2013:179, tradução nossa), e que a cultura de esquerda era tão nociva ao país quanto Allende foi. Com isso, o regime militar cria uma auto-imagem de salvadores da pátria, os quais assumiram o controle do Chile para dizimar a ameaça comunista do país. Assim, os militares justificavam suas práticas violentas para evitar a violência ferrenha da esquerda.

Com essa representação criada sobre a esquerda política, a Junta Militar apresentou à população no dia 11 de maio de 1974 as bases ideológicas do regime através da "declaração de princípios". Segundo essa declaração, a Junta se declarava "nacionalista, cristã e humanista" (SADER, 1982:120), com vistas a construir uma unidade nacional através de um

⁴ A DICAP foi uma gravadora criada em 1967 pela Juventude do Partido Comunista Chileno, sendo responsável pela gravação de diversos LP's da Nova Canção Chilena.

⁵ A Editora Quimantú foi criada em 1971 por Salvador Allende, sendo responsável pela produção e divulgação de mais de 50 mil títulos de livros, os quais eram, em sua maioria, obras políticas chilenas ou latino-americanas, normalmente provenientes do pensamento da esquerda política.

⁶ As *peñas* foram criadas em meados dos anos de 1960, sendo um importante espaço que a Nova Canção Chilena encontrou para se desenvolver. Nesses ambientes, diversos músicos e artistas se encontravam para compartilhar as suas canções e debater questões políticas.

⁷ Logo após o golpe, o coronel Pedro Ewing realizou uma reunião com as 3 principais gravadoras internacionais do Chile, a EMI, Philips e RCA, em que o coronel intimidou as gravadoras para que elas não produzissem canções de artistas da Nova Canção Chilena, pois estes eram nocivos a institucionalidade do país. (GARCÍA, 2013:171)

⁸ A "Via chilena ao socialismo" foi o principal projeto de governo de Salvador Allende, em que ele pretendia instaurar o socialismo no país de modo democrático, através de medidas que não infringissem a Constituição ou remetessem a rupturas ou ao uso de violência.

governo apolítico, em que há uma clara oposição aos partidos, a luta de classes, a democracia parlamentar e aos líderes políticos e sindicais.

Com vistas a seguir as "declarações de princípios", a Junta Militar teve que recorrer a musicologia do Chile para encontrar algum movimento musical que não fosse nocivo as bases políticas do regime militar. Nessa busca, a Junta incentivou um retorno à Música Típica chilena, às tonadas, e a *cueca*⁹. A preocupação do regime em escolher a música como principal forma cultural de seu governo se dá pela importância que a música teve durante o governo de Salvador Allende, através da Nova Canção Chilena, o que levou a canção a ser uma das principais manifestações culturais do país. Esse acionar cultural da Junta contou com o apoio dos artistas da Música Típica, bem como Benjamín Mackenna (integrante do conjunto Los Huasos Quincheros), o qual se tornou, juntamente com o militante do Partido Nacional Germán Domínguez e o nacionalista e pratinista Enrique Campos Menéndez, importantes representantes dessas novas medidas culturais da Junta.

A Música Típica emerge no Chile em meados da década de 1920 e está associada com a crescente migração do campo para a cidade, sendo direcionada para o homem do campo, o qual sente saudade de seu "paraíso perdido" com a ida para as cidades. Tendo como seus principais representantes os conjuntos Los Huasos Quincheros, Los Provincianos e Los Cuatro Huasos, a Música Típica interpretava "cuecas e tonadas com melodias e arranjos polidos e refinados, cuja principal característica era a exaltação patriótica e a nostalgia da paisagem do vale central do país" (CHIAPPE; FARFÁN, 2009:19, tradução nossa).

Apostando na Música Típica, a Junta Militar tinha por objetivo promover no Chile um espírito de "chilenidade" para "restaurar o patrimônio nacional, a fim de exaltar aquilo que as autoridades daquela época consideravam representações dos valores e da cultura chilena" (ERRÁZURIZ, 2009:147, tradução nossa). Com isso, a Junta se utilizou da canção *huasa* como um importante instrumento para recuperar uma identidade nacional do povo chileno e moldar a chilenidade. Essa unidade, de acordo com a "Política Cultural do Governo do Chile"¹⁰, delimitava que o comportamento dos chilenos devia ser regido de acordo com a "cultura ocidental cristã, a defesa e desenvolvimento da tradição, a defesa dos valores de família e a prática da "decência"" (FRITZ, 2008:243, tradução nossa). Dentro desses princípios, a canção *huasa* - que era produzida pelos cancionistas da Música Típica - foi de

⁹ A *cueca* é uma dança tradicional chilena surgida no início do século XX que representa o ato de desejo e conquista de uma mulher por um homem.

¹⁰ A "Política Cultural do Governo" foi publicada pela Junta Militar no jornal *El Mercurio* no dia 20 de Janeiro de 1975, e pode ser acessada na íntegra no portal Plataforma Democrática. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:LnmUbzQUR3wJ:www.plataformademocratica.org/Publicacoes/19744.pdf+&cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>.

grande utilidade para o regime, se tornando símbolo da chilenidade por trabalhar em suas letras temáticas agrárias e românticas sem empregar conteúdos políticos, o que era visto de bom tom pelo governo. Assim, a ditadura nomeou os folcloristas *huasos* da Música Típica como representantes da música folclórica “autenticamente chilena”. Nas palavras de Luis Hernán Errázuriz:

Estes "huasos", que respaldaram decididamente o golpe militar, se transformaram em embaixadores a nível internacional do que passou a denominar-se como o "verdadeiro folclore chileno", e apoiaram ativamente as novas autoridades, não somente em eventos musicais, mas também na promoção de iniciativas a resgatar a chilenidade. (ERRÁZURIZ, 2009:149, tradução nossa)

Além da Música Típica, a Junta Militar também se utilizou da *cueca* para reafirmar a chilenidade do país. A dança tradicional chilena, que também não tinha conteúdos políticos, fazia parte da cultura *huasa* e foi transformada em 18 de setembro de 1979, através do Decreto de Lei nº23, em "dança nacional do Chile" (GARCÍA, 2013:349), sendo imposta em 1980 pelo Ministério da Educação como obrigatória nas aulas de Educação Física das escolas chilenas.

Apesar dos esforços da Junta Militar em transformar a canção *huasa* em representante da música folclórica chilena e da chilenidade, esse retorno à Música Típica não foi lucrativo para a indústria fonográfica chilena, a qual acabou por importar estilos musicais dos Estados Unidos, como os Bee Gees e a música Disco, além de artistas *pops* internacionais, como Cat Stevens e Julio Iglesias (CONTARDO; GARCÍA, 2009:166).

Além da importação de estilos musicais estadunidenses para o Chile, realizado pelas gravadoras, o regime militar adotou a prática do "mecenato cultural" (FRITZ, 2008:149), em que as empresas privadas investiam em movimentos culturais, sendo o Estado somente um subsidiário. Outra prática adotada pelo regime foi a de utilizar a "alta cultura" enquanto a cultura do Chile, tendo como principais representantes a ópera, a pintura e a escultura. Porém, essa tentativa do regime militar foi frustrada, pois as demais camadas da sociedade não se identificaram com essa "cultura de elite", a qual incorporava tendências burguesas importadas da Europa e dos Estados Unidos, e procurava eliminar as manifestações culturais populares. Em outras palavras:

Nutrido com elementos notoriamente conservadores, este discurso postulava que a cultura pertencia as elites e não as massas. Se configurou assim um quadro em que as tendências vanguardistas na arte e na cultura foram rejeitadas firmemente; as manifestações populares eliminadas do plano; em contrapartida, outras expressões

como a ópera, a pintura e a escultura, provenientes da Europa do século XIX e princípios do XX, foram aceitas. (CHIAPPE; FARFÁN, 2009:51)

Como podemos observar, o regime militar tentou de diversos modos instaurar no Chile práticas culturais que não tivessem temáticas político-sociais em seus conteúdos, o que acabou por provocar, em certas camadas da sociedade, um “apagão cultural”. Esse “vazio” também se dá pela ausência de um Ministério da Cultura (NAVARRO, 2006:68) durante a ditadura militar chilena, em que os assuntos relacionados à cultura eram debatidos dentro do Ministério da Educação. Além disso, não houve a criação de nenhuma instituição cultural no país ao longo dos 17 anos de regime militar (NAVARRO, 2006:44). Esse fato deixa claro que a preocupação da ditadura não era criar uma “cultura oficial”, e sim, selecionar o que deveria circular na sociedade. Nas palavras de Karen Fritz:

Durante a ditadura, não se desenvolveu uma “arte oficial” que difundisse um discurso único representativo do governo, como ocorreu em alguns regimes fascistas. O que se sucedeu foi a proliferação da censura e a seleção de produtos culturais que deviam ser difundidos, ou seja, daqueles produtos artísticos que já estavam disponíveis. (FRITZ, 2008:248, tradução nossa)

Durante toda a ditadura, em especial nos primeiros anos do regime militar, Pinochet e a Junta Militar repreendiam a produção cultural chilena através de uma “cultura do medo” (CHIAPPE; FARFÁN, 2009:47), em que qualquer prática cultural com conteúdo político nocivo ao regime militar era rapidamente debatida¹¹, do exílio dos artistas, ou de torturas praticadas pela Direção Nacional de Inteligência (DINA). A DINA foi uma das principais causas do “apagão cultural” no país. Surgida em abril de 1974 e com amplos poderes, os quais justificavam suas práticas repressivas, como a tortura - atuava na inteligência do Chile ditatorial, e analisava todas as práticas culturais do país, avaliando se eram ou não nocivas ao regime militar. Ou seja, o medo e a repressão foram os principais responsáveis pela queda da produção cultural do durante a ditadura militar, especialmente nos primeiros anos do regime.

Porém, apesar de todas as práticas repressivas implementadas pelo governo, não tardou a ocorrer no Chile o que diversos pesquisadores denominam de “contra-apagão

¹¹ De acordo com o *Bando n°15*, a censura foi imposta sob os meios de comunicação chilenos já no dia 12 de setembro de 1973, em que ficava a cargo da Direção Nacional de Informações (DINACO) realizar a censura e regulamentação dos meios de comunicação. Disponível em:
<http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0021.pdf> e
<<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96763.html>>.

cultural"¹², o qual teve a música como principal protagonista dessa resposta dos artistas frente a repressão cultural imposta pelo governo de Pinochet. Dentre os movimentos musicais que se destacam no contra-apagão cultural, estão o Canto Novo e o rock.

Frente a essa situação de apagão cultural no Chile, com grandes expoentes da cultura chilena no exílio, surge, de forma espontânea e extra-oficial no país, o contra-apagão cultural, em que se destaca o movimento musical conhecido por Canto Novo¹³, o qual tinha como principais representantes os conjuntos Sol y Lluvia, Santiago del Nuevo Extremo, Chamal, Ortiga e Elicura, e os cancionistas Nano Acevedo, Eduardo Peralta, Raúl Acevedo e Tita Parra.

O movimento do Canto Novo tem fortes relações com a Nova Canção Chilena, utilizando em suas canções instrumentos típicos da NCCh, como a *quena*¹⁴, o *charango*¹⁵ e a *zampoña*¹⁶, além de abordarem temáticas político-sociais de cunho esquerdista. Porém, diferentemente da NCCh, que gozou durante os anos da Unidade Popular de um governo favorável ao seu desenvolvimento e consolidação, incentivando a produção de canções e realizando diversos festivais, o Canto Novo emerge em meio à ditadura militar chilena, em que além de não haver um respaldo do governo, o regime militar era repressivo e utilizava da censura para dizimar qualquer sinal de cultura subversiva de esquerda. Assim, apesar das semelhanças estéticas entre ambos os movimentos, o Canto Novo se difere da NCCh com relação a conjuntura em que o movimento está inserido. Nas palavras de Marisol García:

A ânsia libertária do Canto Novo pode ter sido similar, em essência, com a da Nova Canção Chile, mas não há comparação para relacionar ambos momentos, sua difusão e sua convocatória. As dificuldades para a livre expressão frente a uma ditadura afetavam o Canto Novo e o definiam. Tudo - a organização de concertos, a gravação e divulgação de discos, o retorno econômico - era dificultoso e incerto. Por isso, não houve nas canções deste período heroísmo nem vãos ideológicos. Elas eram cantadas com indignação, certo temor e sérias dúvidas sobre a efetividade de mudanças através da arte, o que foi defendido com tanta convicção pelos músicos da década anterior. (GARCÍA, 2013:260-261, tradução nossa)

Frente a toda repressão imposta pela ditadura militar, os cancionistas do Canto Novo encontraram no uso da metáfora um meio de expressar os seus anseios, mesmos sem expressá-los claramente. Ou seja, os músicos desse movimento tinham de "dizer sem dizer",

¹² Pesquisadores como Samuel Guerrero, Carlos Orellana e Eça Pereira da Silva utilizam do termo "contra-apagão cultural" enquanto a reação de determinados artistas chilenos frente a situação de "apagão cultural" no Chile ditatorial.

¹³ De acordo com a nossa bibliografia, o Canto Novo surgiu entre os anos de 1973 e 1976, tendo sua consolidação enquanto movimento em 1978, com a gravação do LP "*Canto Nuevo*" no selo Alerce.

¹⁴ Instrumento musical andino de sopro, da família das flautas.

¹⁵ Pequeno instrumento sul-americano de cordas.

¹⁶ Instrumento andino de sopro.

especialmente nos primeiros anos da ditadura militar, em que a censura era mais eficaz e repressiva. Como exemplo do uso das metáforas no Canto Novo, temos a canção *El metro* do grupo Elicura, em que o conjunto utiliza do "metrô" da cidade, o qual é sempre "limpo e democrático", para se referir, ironicamente, ao Chile e à ditadura imposta por Pinochet. Além disso, a canção afirma que o metrô passa por baixo da cidade, sem observar a realidade, e que acima se encontram os pobres, em silêncio. Ou seja, o conjunto Elicura procura demonstrar, através da metáfora do metrô, que o Chile está em uma ditadura, em que não há uma preocupação com os pobres, e o que importa é manter as aparências: "*Qué lindo el metro / en mi ciudad, / siempre limpiecito; / democrático, en verdad. / Pasa por abajo / sin mirar la realidad: / arriba los pobres, / el silencio, la unidad*"¹⁷.

A dupla Schwenke y Nilo, que iniciou as suas atividades em 1979, são outro exemplo do uso das metáforas adotadas pelo Canto Novo. Na canção "Mi rey", a dupla insere Pinochet na condição de rei do Chile, o qual, durante toda a canção, é tido, ironicamente, como o responsável por "fazer a história", sendo quem "está sempre do nosso lado", mesmo que tenha sido tirado do povo chileno "o sal, o pão e a água". Ademais, a dupla afirma que Augusto Pinochet se ofende quando outro rei é venerado, e que a "obrigação" do cancionista é "calar sua voz". Abaixo, um trecho da canção, o qual, além de possuir as metáforas, demonstra a carga poética presente nas canções do Canto Novo, com a utilização de rimas e versos hexassílabos durante toda a canção:

*"Mi rey me ordena / que baje la cabeza, / que asienta a su destreza / de componer la historia, / haciendo que la gloria / esté de nuestro lado / aunque nos ha quitado / la sal, el pan y el agua. / Mi rey se ofende / se digo que no es justo / que solamente Augusto / sea santo venerado. / Yo creo que es pecado / cuando se calla, otorga / Y lo que a mí me carga / es silenciar mi voz."*¹⁸

Por utilizar de metáforas, o que não deixava claro para toda população o que queria ser expressado, e por sofrer com a censura e repressões impostas pelo regime militar, o Canto Novo, de acordo com Marisol García (GARCÍA, 2013:169-183), era destinado a pequenos grupos, se desenvolvendo nas *peñas* clandestinas e dentro de universidades e cafés da região metropolitana de Santiago. Porém, foram nos festivais, organizados cuidadosamente e clandestinamente por Ricardo García, que o Canto Novo se desenvolveu. Assim sendo, um dos principais meios de propagação do movimento era de modo oral, através dos festivais.

¹⁷ HOELZEL, Juan. El metro. In: ELICURA. *Yo te canto*. Santiago: Allerce, 1981. 1 Cassete. Faixa 8.

¹⁸ NILO, Marcelo; SCHWENKE, Nelson. Mi rey. In: SCHWENKE Y NILO. *Schwenke & Nilo*. vol. II. Santiago: Allerce, 1988. 1 CD. Faixa 3.

Em meio a esse cenário conturbado da ditadura militar, nasce em 1975 o selo Alerce, de Ricardo García. O selo foi um importante canal para o crescimento e consolidação do Canto Novo como movimento. De acordo com o próprio Ricardo García (GARCÍA, 1990:198), o Alerce tinha por intuito recuperar a memória do povo chileno, com a remasterização de LP's da Nova Canção Chilena, e divulgar novos artistas do Canto Novo, os quais tinham os seus espaços de produção e divulgação restringidos. Assim, através do Alerce, houve uma expansão do Canto Novo no período entre 1975 e 1977. Nas palavras de Bernardo Subercaseaux:

Durante este período surgem várias instituições autônomas orientadas ao fomento e organização de atividades vinculadas ao Canto Novo, entre as quais temos de destacar a Peña Javiere Carrera, criada em 1975 e a produtora Nuestro Canto, que foi ao ar em um programa de rádio em maio de 1976; em 1975 Ricardo García cria o selo Alerce, e em outubro de 1977 mais de vinte conjuntos folclóricos formam a AFU, a Agrupação Folclórica Universitária, que mais tarde ampliará suas atividades e mudará para o nome ACU, ou Agrupação Cultural Universitária. (SUBERCASEAUX, 1980:202, tradução nossa)

Apesar de continuar sendo isolado da grande mídia, com a criação do Alerce, o Canto Novo começa a construir sua identidade frente a NCCh, com "a busca de novas formas musicais e a preocupação de uma boa execução técnica, agregando a ânsia por textos poéticos, por canções que "digam sem dizer"" (SUBERCASEAUX, 1980:202, tradução nossa). Assim, o Canto Novo passa a ser uma das principais expressões culturais da esquerda chilena durante o governo de Pinochet, sendo representante tanto do medo, compartilhado pelos chilenos frente à repressão ocasionada no Chile, e da solidariedade para com todos os chilenos que estavam dentro e fora do país. Como bem define a pesquisadora chilena de música popular Marisol García, o Canto Novo é "a voz que se emitia do silêncio e do isolamento da época" (GARCÍA, 2013:306, tradução nossa).

Além do Canto Novo, outra importante expressão musical de resistência chilena durante os anos de ditadura militar, foi o rock, o qual, apesar de já ter tido destaque no Chile entre os anos de 1950 e 1960, com a Nova Onda, retorna ao país na década de 1980 com uma nova roupagem. Agora, o rock, diferentemente dos *covers* de Beatles, Elvis Presley e Chuck Berry, reaparece no cenário chileno com canções próprias, tornando-se importantes representantes da "Voz dos 80".

A "Voz dos 80" emerge em meio a juventude chilena, a qual representava o descontentamento dos jovens oprimidos pela ditadura militar. Essa geração, tida como "filha da ditadura", foi composta por jovens que eram crianças quando aconteceu o golpe de 11 de

setembro, e que, portanto, não conheceu a liberdade propriamente dita. Assim, essa "Voz dos 80" era espontânea, intuitiva e heterogênea, fruto da rebeldia pela ausência de liberdade, uma resposta direta à violência empregada pelos militares contra os protestos de rua, era "a voz dos sem voz" (LETELIER, 1998:197, tradução nossa), a qual encontrava no rock um importante meio de se expressar.

Martín Ruiz descreve em um artigo do nº37 da revista *Araucaria de Chile* (RUÍZ, 1987:203) que os conjuntos de rock eram formados por jovens estudantes e trabalhadores que estavam insatisfeitos com a situação do Chile. Apesar de muitos nunca antes terem tido contato com nenhum instrumento musical, os jovens roqueiros encontraram nas canções de rock um meio de expressar as suas angústias e frustrações com o período ditatorial chileno, o que levou ao início de uma nova fase do rock chileno.

Assim como o Canto Novo, o rock chileno era ausente das grandes mídias, não possuindo espaço nos meios de comunicação, como o rádio e a televisão, os quais sofriam censura e eram controlados pela ditadura militar. Com isso, o rock se desenvolveu em meio a clandestinidade, o que acaba por não permitir a sua evolução musical por completo. Diferentemente do Canto Novo, que tinha um selo que o apoiava, o Alerce, o rock era divulgado, majoritariamente, por meio de *shows* realizados em espaços que muitas vezes eram clandestinos, sofrendo, em diversos casos, repressões policiais. Nas palavras de Marisol García:

Foi um rock sob vigilância. Um rock de encontros pautados pelo toque de recolher e pelo estado de sítio. De espaços clandestinos e apresentações às vezes interrompidas por patrulhas policiais; de audiências suspeitas pelo simples fato de congregar. Foi um rock, por isto, incompleto, incômodo e restringido em suas possibilidades expressivas. (GARCÍA, 2013:241, tradução nossa)

Tendo em vista que as *peñas* não eram um ambiente em que os roqueiros se sentiam confortáveis para se expressar, o rock encontrou em uma casa noturna chamada El Trolley um importante espaço para divulgar a sua música. O El Trolley surgiu em 1983 em Santiago por iniciativa de Pablo Lavín, que trabalhou enquanto desenhista em Londres durante 9 anos e importou o estilo de algumas casas noturnas de rock para o El Trolley (CONTARDO; GARCÍA, 2009:168). Assim, foi nesse espaço que se apresentaram importantes conjuntos do rock chileno, como o Los Prisioneros, e onde os roqueiros do país se sentiam a vontade para se expressar, apesar da existência do toque de recolher e do perigo de uma intervenção policial no local.

Dentro do rock chileno, afloram dois importantes movimentos musicais de resistência à ditadura militar, sendo eles o punk e o Novo Pop Chileno. O punk emerge no Chile em meados da década de 1980, inspirados em conjuntos ingleses como o Sex Pistols e o The Clash, tendo como principais representantes o Pinochet Boys e os Dadá. Apesar da marginalização do punk e do curto período de atividade de seus principais representantes, - Pinochet Boys iniciaram as suas atividades em 1984 e encerraram em 1987, e os Dadá entre os anos de 1985 e 1987 - o punk deixou a sua marca de resistência frente à ditadura militar chilena, com canções breves, agitadas e agressivas, como a faixa *La música del general* do Pinochet Boys, em que há uma forte crítica do conjunto contra Pinochet, chamando o general de "filho da puta", além de expressar a falta de medo dos integrantes do conjunto frente ao general. Essa canção demonstra que, apesar do punk não ter um consenso político entre os membros do movimento, a rebeldia e o desejo por mudanças desses músicos era latente: "*Dictadura musical, / nadie puede parar de bailar / la música del general. / Música del general / ¡hijo-de-pu-ta! / El carbón en las caras. / El gatillo en los dedos. / ¡Yo no tengo miedo! / ¡Yo no tengo miedo!*"¹⁹.

Apesar do destaque do punk chileno, o protagonismo dentro do rock do país no período ditatorial se dá através de um movimento intitulado Novo Pop Chileno²⁰, que continha elementos do punk e da Nova Onda. Dentro do Novo Pop Chileno, o conjunto de maior destaque é o Los Prisioneros, o qual não media palavras em suas canções. De acordo com Marisol García, o conjunto era sempre explícito em suas letras e não se utilizava de metáforas, em que "o abuso era abuso. A luta de classes, luta de classes. O sexismo, sexismo. Como nunca antes na canção chilena, toda essa denúncia se articulava com ritmo agitado e uma irresistível vitalidade" (GARCÍA, 2013:395, tradução nossa).

Apesar de manter distância de qualquer posicionamento político, (FRITZ, 2008:285) Los Prisioneros prontamente foram isolados pela ditadura militar e tiveram suas participações em rádios e televisão censuradas, devido a sua oposição ao governo de Pinochet. Devido a postura adotada pelo Los Prisioneros, talvez esse seja o conjunto que mais representa a "Voz dos 80", com canções que demonstram a inquietude da geração dos 80, a qual não é apegada a princípios político-ideológicos e as representatividades impostas, e deseja romper com o

¹⁹ Não há registros fonográficos dos Pinochet Boys. A canção utilizada em nossa dissertação foi retirada do livro *Canción Valiente 1960-1989 Tres décadas de canto social y político en Chile* de Marisol García. In: GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente. 1960-1989 - tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Grupo Zeta, 2013, p. 404.

²⁰ O termo Novo Pop Chileno é empregado por diversos autores, como os do livro *Historia del siglo XX chileno*. De acordo com os autores, o termo começou a ser utilizado em 1984, sendo um movimento com elementos do punk e do *new-wave*.

modo que o Chile está sendo governado, conforme apresentado na canção *No necesitamos banderas*:

*"Con la autoridad que nos da el buen juicio, / y en pleno uso de nuestra razón, / declaramos romper en forma oficial / los lazos que nos pudieron atar alguna vez / a una institución o forma de representación / que nos declare parte de su total. / Con toda honestidad y con la mente fría, / renegamos de cualquier patrón. / Ya todas las divisas nos dan indiferencia; / renegamos de cualquier color. / Se llame religión, se llame nacionalidad, / no queremos representatividad."*²¹

O importante papel do Los Prisioneros na "Voz dos 80" e a sua importante associação com esse movimento se torna ainda mais latente com a gravação do disco *La voz de los '80* pelo conjunto em 1984, em que a faixa *La voz de los '80* torna-se um importante hino para essa juventude. A canção preza pelo protagonismo dos jovens da década de 1980, os quais tem de deixar os anos 70 no passado e serem protagonistas de sua luta. Nota-se que no decorrer da canção, não há alusão a partidos ou ideais político-ideológicos. O que essa canção e essa geração preza é por mudanças. Abaixo um trecho da canção:

*"¡Adiós barreras! ¡Adiós setentas! / Ya viene la fuerza la voz de los '80 / En plena edad del plástico / seremos fuerza, seremos cambio / no te conformes con mirar / en los '80 tu rol es estelar / tienes la fuerza eres actor principal / de las entrañas de nuestras ciudades / surge la piel que vestirá al mundo / ya viene la fuerza la voz de los '80 / se escucha el murmullo... algo se siente venir / los últimos vientos de los '70... se mueren / mira nuestra juventud, / que alegría más triste y falsa / deja la inercia de los '70, / abre los ojos, ponte de pie / escucha el latido, sintoniza el sonido, / agudiza tus sentidos / date cuenta que estás vivo / Ya viene la fuerza la voz de los '80."*²²

Conforme destacamos no decorrer de nossas discussões, houve no Chile, após o golpe militar, um momento de apagão cultural no país, provocado pela repressão da ditadura militar através da censura, da queima de livros, do fechamento de importantes instituições culturais, como a DICAP e a Editora Quimantú e, principalmente, através do exílio de diversos artistas e intelectuais chilenos, deixando um "vazio" cultural no país, especialmente no campo musical, tendo em vista o exílio dos artistas da Nova Canção Chilena. Porém, não tardou muito em haver uma resposta da população, em especial da juventude, que não se conformava com a repressão cultural de Pinochet, dando início ao período intitulado "contra-apagão cultural", o qual tem por principais representantes o Canto Novo e o rock, e dispôs de uma

²¹ GONZÁLEZ, Jorge. No necesitamos banderas. In: LOS PRISIONEROS. *La voz de los '80*. Santiago: EMI, 1984. 1 CD. Faixa 8.

²² GONZÁLEZ, Jorge. La voz de los '80. In: LOS PRISIONEROS. *La voz de los '80*. Santiago: EMI, 1984. 1 CD. Faixa 1.

interesante gama de temáticas em suas produções, com conteúdos mais poéticos e políticos - mesmo através de metáforas - com o Canto Novo, e canções que estavam "presas na garganta" de uma juventude rebelde, que não conhecia a liberdade, através do rock e da "Voz dos 80".

BIBLIOGRAFIA

CHAPLEAU, LeAnn. La cultura chilena bajo Augusto Pinochet. *Chrestomathy: Annual Review of Charleston*, Charleston, v.2, 2003. Disponível em: <<http://chrestomathy.cofc.edu/documents/vol2/chapleau.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

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

CONTARDO, Óscar; GARCÍA, Macarena. *La era ochentera: tevê, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago: Zeta, 2009.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

CRUZ, Claudio Rolle. et al. (Comp.). *Historia del siglo XX chileno*. Balance paradójal. Santiago: Sudamericana, 2011.

ERRÁZURIZ, Luis Hernán. Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. In: *Latin American Research Review*, Caribe, v. 44, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/19744.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2015.

FRITZ, Karen Donoso. ¿Canción Huasa o Canto Nuevo? La identidad chilena en la visión de derecha y izquierdas. In: ÁLVAREZ, Rolando et. al. (Ed.) *Su revolución contra nuestra revolución*. v. II. La pugna marxista-gremialista en los ochenta. Santiago: LOM, 2008.

GARCÍA, Marisol. *Canción Valiente. 1960-1989 - tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Grupo Zeta, 2013.

GARCÍA, Ricardo. Cantar de nuevo. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: n°482-483, 1990.

GODOY, Alvaro; GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular chilena, 20 años: 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, 1995.

GONZÁLES, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuchando el pasado: Hacia una historia social de la música popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, 2007. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/2850/285022050003.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

LETELIER, Alfredo Jocelyn-Holt. *El Chile perplejo - del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago: Planeta, 1998.

LUNA, Candelaria del Carmen Pinto. *Exilio chileno: 1973-1989*. Consecuencias del exilio, como se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, memoria de hijos de exiliados retornados de Francia. In: JORNADAS DEL TRABAJO: exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX, 1., 2012, La Plata. *Actas...* La Plata: Ed. UNPL, 2012. Disponível em: <<http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/ponencias/PINTO.pdf/view>>. Acesso em: 28 fev. 2015.

NAPOLITANO, Marcos. *A relação entre a arte e a política: uma introdução teórico-metodológica*. Campinas: Temáticas, 2011. Disponível em: <http://www.culturaepolitica.org/uploads/9/0/1/8/9018200/marcos_napolitano.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2015.

_____. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVARRO, Arturo. *Cultura: ¿Quién Paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Santiago: RIL, 2006.

SADER, Eder. *Um rumor de botas*. (Ensaio sobre a militarização do Estado na América Latina). Texas: Polis, 1982.

SILVA, Êça Pereira da. *Araucaria de Chile (1978-1990)*. A intelectualidade chilena no exílio. Dissertação de mestrado em História. São Paulo: Ed. USP, 2009. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde.../dissertacaofinal.pdf> Acesso em: 22 fev. 2015.

STERNE, Steve. *Luchando por mentes y corazones*. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet. Santiago: Universidad Diego Portales, 2013.

FONTES

Fontes Discográficas:

ELICURA. *Yo te canto*. Santiago: Allerce, 1981.

LOS PRISIONEROS. *La voz de los '80*. Santiago: EMI, 1984.

SCHWENKE Y NILO. *Schwenke & Nilo*. vol. II. Santiago: Allerce, 1988.

Fontes Impresas:

ORELLANA, Carlos. La cultura chilena en el momento del cambio. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 47/48, 1990.

RUÍZ, Martín. El rock contra Pinochet. *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 37, 1987.

SUBERCASEAUX, Bernardo. El "Canto Nuevo" (1973-1980). *Araucaria de Chile*, Madrid, n. 12, 1980.