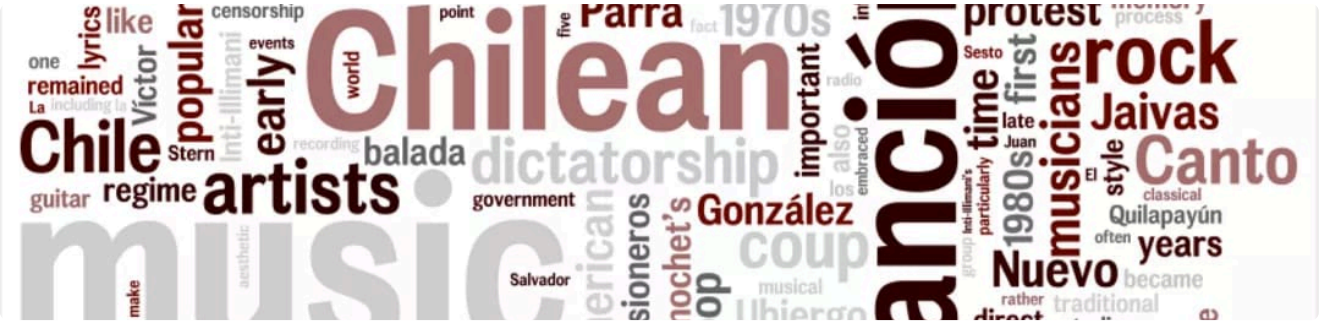
trans atlantic cultures
Histórias culturais do espaço atlântico séculos XVIII ao XXI

ISSN 2739-6614
transatlantic-cultures.org



Nueva Canción

Caio Gomes

Nos anos 1940s e 1950s, as artes latino-americanas se tornaram um campo de batalha e o folclore foi entendido um lugar de resistência à dominação imperialista. A Nova Canção nasceu nesse ambiente.

TRADUÇÃO	Eoin O'Neill
PUBLICADO	15 de abril de 2022
IDIOMA ORIGINAL	Português
DISPONÍVEL EM	Inglês, Português
TEMAS	Música
ESPAÇOS	Europa · América do Sul · América do Norte · Caribe
PERÍODOS	O espaço atlântico na globalização · A consolidação das culturas de massa
PALAVRAS-CHAVE	canção popular, indústria cultural, folclore, exílio
LIGAÇÃO PERMANENTE	https://transatlantic-cultures.org/pt/records/nueva-cancion/

SOBRE OS AUTORES

Caio Gomes

Doutor · Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP) · Universidade de São Paulo · Brasil

PhD (2018) and Master (2013) in Social History and Bachelor (2008) and Major (2008) in History at Universidade de São Paulo. Latin American engaged song researcher, focusing on the transnational connections and the projects of Latin American unity. Author of the book "Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (1960/70)" (Alameda, 2015) and of several articles related to the theme.

O cenário musical da primeira metade do século XX e as origens

da*nueva canción latino-americana*

A transnacionalidade está na essência da configuração da canção popular na América Latina. A base da formação de sonoridades, instrumentações e gêneros que, ao longo do tempo, acabaram se consolidando no continente e sendo tomados como expressões das culturais nacionais, está nos intensos cruzamentos transatlânticos de referências das culturas originárias do continente—do universo cultural europeu imposto a partir da colonização, das culturas africanas aportadas com a escravidão, das trocas constantes e intermitentes entre as diversas partes do continente.

Se as trocas e transferências estão na base da formação cultural do continente, a história da invenção das nações latino-americanas no século XIX está diretamente associada à construção de culturas "nacionais", o que significava estabelecer limites e fronteiras que distinguissem aquilo que seria "típico" de cada nova nação em construção. Nesse processo foi se configurando, a partir de uma série de filtros e da definição de padrões, regras e formatos, o que seria a música "nacional" de cada país.

Se no século XIX lentamente a canção passou por esse movimento de "nacionalização", no século XX, o desenvolvimento da indústria cultural e a crescente circulação massificada possibilitada pela reprodução mecânica, abriram espaço para a conformação de um mercado musical internacionalizado. Os gêneros musicais, agora já fortemente identificados com as culturas nacionais, passaram a circular e a serem consumidos intensamente em diferentes partes do mundo. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, com a imposição do cenário de Guerra Fria e a radicalização da polarização ideológica, a América Latina virou palco de disputas políticas e a indústria cultural, já consolidada, teve papel central.

Por um lado, gêneros como o bolero mexicano, a rumba cubana ou o samba brasileiro, já tomados como "típicos" de cada país, chancelados pelos Estados Unidos e sua indústria de entretenimento, se tornaram trilha sonora no cinema, tomaram os rádios de todo o continente e permitiram às grandes companhias multinacionais venderem milhares de discos. A canção produzida em diferentes partes do continente era digerida pela indústria cultural internacional e ganhava fôlego para romper fronteiras e se destacar em cenários como os Estados Unidos e a Europa.

Por outro lado, essa forte política de dominação cultural, imposta pelo poder das multinacionais nos meios de comunicação e de circulação da cultura de massas, que filtrava e chancelava aquele universo cultural que interessava politicamente colocar em circulação, provocou reações nos diversos países latino-americanos. Isso resultou num intenso processo de reafirmação daquilo que era entendido como "cultura popular", num movimento de resistência à mundialização da cultura que vinha se impondo.

Diante do avanço da modernização, da urbanização e da massificação do consumo, setores da intelectualidade em vários países latino-americanos reagiram defendendo a necessidade de revalorização dos elementos que seriam característicos da nacionalidade. A expressão desse "nacional" se encontraria no "popular", na cultura "autóctone" genericamente compreendida sob o rótulo de "folclore". Ao longo das décadas de 1940 e 1950, as artes se tornaram um campo de batalha simbólica e o "folclore" foi entendido como o lugar da resistência diante da dominação do imperialismo estrangeiro. Vários países latino-americanos viveram processos de intenso crescimento da pesquisa e divulgação do folclore, a ponto de se falar em um "*boom*" folclórico na virada da década de 1950 para a de 1960.

Inicialmente, a atividade folclorista estava muito ligada à perspectiva de "resgate" e "preservação" de uma cultura popular anônima, que estaria em vias de extinção devido ao avanço da modernização e da dominação da indústria cultural massiva. O folclorista era visto como uma espécie de "salvador", dotado da missão de não permitir que a cultura "original" do país se perdesse. No entanto, especialmente a partir

da década de 1950, os debates no campo da atividade folclórica avançaram e novas perspectivas começaram a se apresentar. Em contraposição a esse folclorismo mais conservador, crescia a visão de que o folclore não podia ser visto como algo agonizante, peça de museu que precisava ser salva da extinção. O papel do folclorista passava a ser manter viva a "alma do povo", fazendo do folclore a base para a criação de novas obras. De material intocável, a produção folclórica passava a ser fonte para a constituição de obras autorais que, ao incorporar a informação folclórica e cruzá-la com outras referências, se transformariam em verdadeiras expressões da nacionalidade. No campo da música popular, os gêneros, ritmos e instrumentos da canção folclórica tradicional e anônima passavam a ser a matriz de um universo da canção massiva que ganhou lugar de destaque na indústria cultural.

Entre as décadas de 1950 e 1960, as rádios latino-americanas (e também de outras partes do mundo) foram tomadas por intérpretes folclóricos e grupos de projeção folclórica e suas obras se tornaram grandes sucessos de público. Esses artistas assumiram posturas muito diversas em relação ao entendimento do que seria a produção "folclórica", o que resultou na consolidação de diferentes vertentes do folclorismo. No interior dessa intensa atividade, dois nomes acabaram por adquirir especial destaque por serem pioneiros de uma vertente que buscou fazer da canção folclórica um espaço para a veiculação de conteúdos explicitamente políticos e engajados: Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra.

O músico, compositor, intérprete, poeta, escritor e folclorista argentino Héctor Roberto Chavero (1908-1992), que adotou o nome artístico de Atahualpa Yupanqui, foi uma figura central no processo de politização da canção de matriz folclórica. Desde a década de 1930, Yupanqui viajou pela Argentina e por outros países latino-americanos, coletando material popular que serviu de base para o desenvolvimento de seu trabalho autoral.



Atahualpa Yupanqui (1908-1992), artista argentino pioneiro na politização da canção folclórica

Fonte: Cancioneros

O folclorista teve forte envolvimento com a política a partir da década de 1940, sendo filiado ao Partido Comunista Argentino, o que resultou em intensa perseguição e o levou diversas vezes para a prisão. Sua militância atingiu sua obra, transformando-o em pioneiro da produção de uma canção engajada baseada em material folclórico.

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=0k6kG1WFIA4

Entrevista de Atahualpa Yupanqui sobre Folclore (1977)

Fonte: YouTube

"El arriero", composta em 1944, é considerada uma das primeiras aparições da crítica social na canção folclórica, elemento que seria a marca central da *nueva canción* a partir da década de 1960. O personagem da letra da canção é um trabalhador rural que conduz osvaquitas son ajenas*" denunciavam de maneira original a exploração desse trabalhador, apontando para o abismo existente entre o homem simples do campo e o grande proprietário rural.



Selo do disco de 1944, lançado pela gravadora Odeon, que trazia a primeira gravação de “El arriero”, canção de Atahualpa Yupanqui considerada pioneira da politização da música de matriz folclórico

Fonte: Cancioneros

Em 1949, com o agravamento das tensões políticas na Argentina, Atahualpa deixou o país. Por meio de um esquema organizado pelo Partido Comunista, o músico conseguiu cruzar a fronteira com o Uruguai e partir para a França. Após uma passagem por Paris, Atahualpa deu início a uma viagem pelos países do bloco comunista, visitando Tchecoslováquia, Hungria, Bulgária e Romênia, onde realizou apresentações musicais, proferiu palestras sobre folclore latino-americano e participou de eventos artísticos e políticos. De volta à França, Yupanqui conseguiu grande espaço nos circuitos culturais locais, se apresentando com destaque e dividindo a cena com grandes nomes da canção francesa, como a cantora Edith Piaf.



Anúncio das apresentações de Atahualpa Yupanqui ao lado de Edith Piaf, publicado pelo revista comunista *Les Lettres Françaises* em 29 de junho de 1950

Fonte: Fundacion Yupanqui

Além disso, em Paris, o folclorista argentino registrou vários fonogramas para *Le Chant du Monde*, gravadora francesa fundada em 1938, intimamente ligada ao Partido Comunista Francês e famosa por manter um impressionante catálogo de "música do mundo".



Selos dos fonogramas gravados por Atahualpa Yupanqui em Paris, em 1951, para o selo *Le Chant du Monde*

Fonte: Atacris

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=Z81bPPknxDU

"Preguntitas sobre Dios" (1951), de Atahualpa Yupanqui

Fonte: YouTube

O sucesso conseguido por Yupanqui no exterior contribuiu para sua afirmação como figura destacada da produção folclórica latino-americana, lhe garantindo lugar destacado no universo de referências da canção política do continente.

Ao lado de Yupanqui, outra referência central da atividade folclórica na América Latina da década de 1950 foi a compositora, intérprete, artista plástica e folclorista chilena Violeta Parra (1917-1967). Neste período, ela percorreu inúmeras localidades de seu país num minucioso trabalho de coleta de canções anônimas que compunham o repertório popular tradicional chileno, reunindo material que foi a base para que desenvolvesse seu trabalho autoral como compositora.



Violeta Parra em seção de gravação, Santiago, 1957

Fonte: Fundacion Violeta Parra

Em 1955, Violeta Parra viajou pela primeira vez à Europa, convidada a participar do *V Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes*, ocorrido na cidade de Varsóvia, Polônia. A folclorista fazia, assim, sua primeira incursão pelo mundo comunista, passando também por União Soviética e Tchecoslováquia.



Propaganda anticomunista veiculada no Brasil pelo jornal *O Estado de São Paulo*, referente ao Festival Mundial da Juventude, realizado em Varsóvia em 1955. Esse festival teve como participante a folclorista chilena Violeta Parra.

Fonte: Estadao

A viagem terminou com uma estada na França, onde a folclorista fez uma série de apresentações em bares e estabeleceu contato com artistas e intelectuais latino-americanos que se encontravam em Paris naquele momento.



Violeta Parra em L'Escale, Paris, durante sua primeira estada na capital francesa

Fonte: Fundacion Violeta Parra

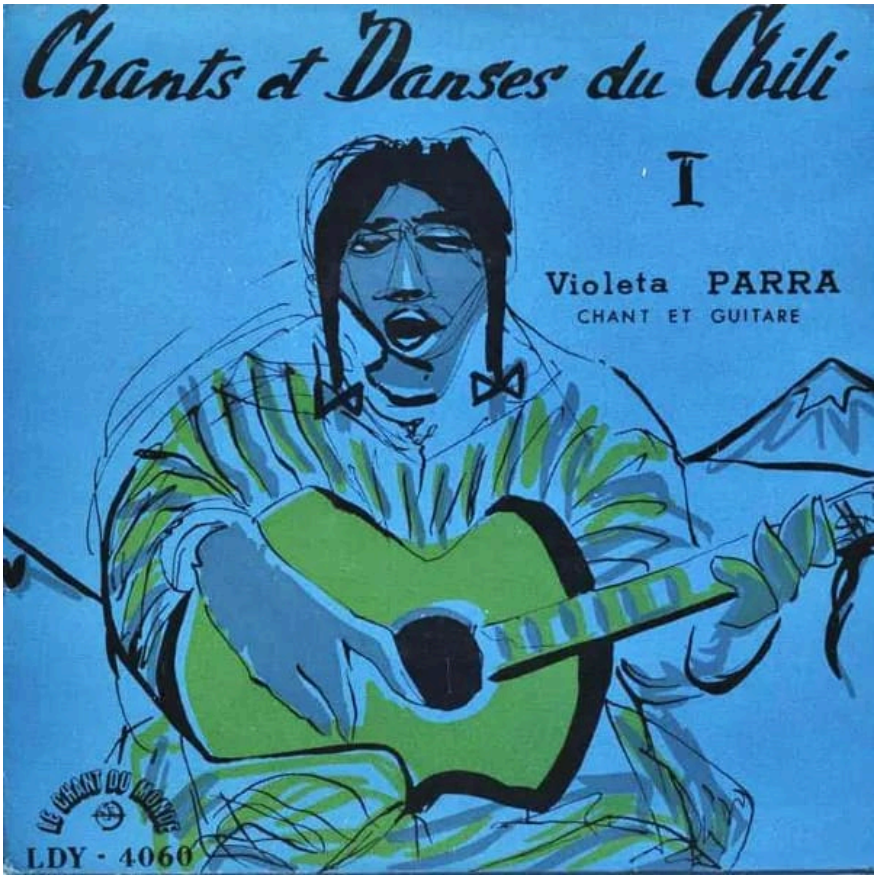
DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=SvsRTQtqAzA

Entrevista com Violeta Parra gravada em Genebra, em 1965

Fonte: YouTube

Na capital francesa, Violeta gravou seus primeiros discos solo, dois álbuns editados pelo selo *Le Chant du Monde* nos quais dava voz a temas folclóricos recolhidos ao longo dos anos em que viajou pelo território chileno. A folclorista encontrava, assim, em meio a um cenário de valorização da cultura vinda de fora da Europa—muitas vezes entendida a partir de categorias como "exótico" e "pitoresco"—um espaço para a canção popular latino-americana.



Capa do álbum *Chants et danses du Chili vol. 1*

Fonte: Perrerac



Imagem do LP Chants et danses du Chili vol. 1

Fonte: Gallica

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=IFTz_e4VLZs

Disco *Chants et danses du Chili vol. 1*

Fonte: YouTube



Capa do álbum *Chants et danses du Chili vol. 2*

Fonte: Perrerac

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=ZEGBb80jmRU

Trecho do disco *Chants et danses du Chili vol. 2*

Fonte: YouTube

Durante sua viagem europeia, Violeta ainda passou um período em Londres, onde se apresentou e gravou faixas para um álbum lançado pela gravadora Odeon, além de mostrar seu repertório em programas de televisão e em emissões radiais da rede BBC, amplificando ainda mais a circulação de sua obra.

Deste modo, com os partidos comunistas criando possibilidades para artistas latino-americanos visitarem e se apresentarem em países do bloco comunista, o pulsante movimento de canção folclórica que se fortalecia em várias partes da América Latina ganhava visibilidade também em circuitos culturais europeus. Um espaço inédito se abriu junto à indústria cultural europeia, o que permitiu a afirmação da produção folclórica latino-americana nos meios políticos, intelectuais e artísticos do velho mundo. Esse movimento de diálogo entre a cultura popular e os circuitos de circulação da cultura de massas levou ao desenvolvimento da canção comercial de matriz folclórica na América Latina. Isso criou as bases para que, nos anos 1960, diante das transformações no cenário político latino-americano, se vivesse um novo período da projeção folclórica, marcado pela politização e pela incorporação da crítica social, origem do projeto que se consagrou sob o rótulo de *nueva canción latino-americana*.

Da politização da canção folclórica aos primeiros passos da *nueva canción latino-americana*

Em 1959, a Revolução Cubana chamou a atenção de todo o mundo para a América Latina. A instalação, em pleno cenário de Guerra Fria, de um governo socialista na pequena ilha do Caribe, até então entendida como parte do "quintal" dos Estados Unidos, causou um enorme impacto, animando os movimentos de esquerda de diversos países.

A ideia de "revolução" tomou conta de todo o continente americano, que passava a vislumbrar possibilidades concretas de mudanças políticas radicais. Isso teve forte impacto no campo cultural e a ideia de que era necessário investir na conscientização do povo para promover a transformação passou a ser central para grande parte da intelectualidade latino-americana. Muitos artistas identificados com os ideais de esquerda passaram a buscar fazer de sua arte instrumento de transformação social.

A canção popular, por seu caráter massivo e seu potencial de comunicação, passou a ser vista como caminho para a divulgação de ideias políticas para um público mais amplo, o que fez com que ganhassem força, em várias partes da América Latina, movimentos musicais que buscavam, a partir de uma tentativa de renovação estética das tradições nacionais, produzir canções políticas.

Ao longo da primeira metade da década de 1960, esse movimento de canção engajada que se estruturou, inicialmente, no Cone Sul se consagrou sob o rótulo de *nueva canción latino-americana*. Sua produção tinha como característica marcante um forte engajamento político e a busca da construção de um projeto de integração continental por meio da canção.

Nuevo Cancionero Argentino

O primeiro marco fundamental de constituição do projeto da *nueva canción latino-americana* foi a articulação do movimento do *nuevo cancionero argentino*, iniciativa de um grupo de intelectuais na cidade de Mendoza, que, nesse momento, vivia uma grande efervescência cultural. O fato de o movimento ter se organizado fora de Buenos Aires é significativo, pois uma das propostas do grupo era questionar a existência de um eixo articulador da cultura nacional centralizado na capital do país, enfatizando a necessidade de incorporar ao "nacional" a produção cultural das demais províncias.

O movimento, cuja concepção e articulação dependeu, em grande medida, da atuação de Armando Tejada Gómez (1929-1992) e Óscar Matus (1935-1991), teve na cantora tucumana Mercedes Sosa (1935-2009) uma de suas figuras de maior projeção.



O compositor, poeta, político e radialista argentino Armando Tejada Gómez

Fonte: Tejada Gómez



O músico argentino Oscar Matus

Fonte: Tejada Gómez



Mercedes Sosa, voz de maior destaque do nuevo cancionero argentino que acabou se projetando como a “voz da América Latina”

Fonte: Wikipedia

O movimento foi lançado oficialmente com um concerto realizado no Círculo de periodistas de Mendoza, em 11 de fevereiro de 1963. Para além da apresentação de números artísticos, a noite de lançamento foi marcada pela primeira leitura pública do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, redigido por Tejada Gómez e assinado por uma série de artistas e intelectuais. O documento congregava os princípios defendidos pelo grupo, partindo da discussão sobre o panorama da música popular argentina, mas também apontando a necessidade de buscar diálogos que superassem os limites nacionais e pusessem a canção argentina em contato com as demais produções do continente.



Se Llevará a Cabo Esta Noche el "Recital del Nuevo Cancionero"

Un grupo de los artistas que intervendrán, aparecen aquí en una fotografía que se tomó en nuestra redacción

Tal como lo hemos venido anunciando se realizará esta noche, a las 22, en el Círculo de Periodistas, Godoy Cruz 166, el "Recital del Nuevo Cancionero". Con tal motivo han pasado por nuestra redacción algunos artistas relacionados con la organización de este espectáculo literario-coreográfico-musical. Son ellos, Mercedes Sosa, Cesar Matus, Juan Carlos Saderra, Tito Francia, Horacio Thiosería absurdo, sino por la concurrencia de sus variadas manifestaciones.

"El actual resurgimiento del folklore por otra parte, es un signo de la madurez que el argentino ha logrado en el conocimiento del país real. Son los primeros síntomas masivos de una actitud cultural diferente.

Matéria veiculado pelo jornal mendocino Los Andes, anunciando a realização do concerto de lançamento do *nuevo cancionero argentino*, em 11 de fevereiro de 1963

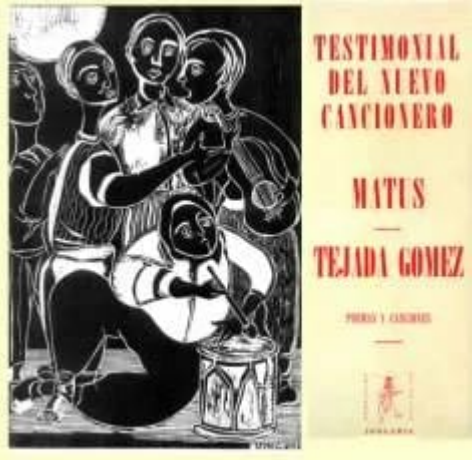
Fonte: Gourmet musical



Foto tirada na sede do diário Los Andes, no dia anterior ao lançamento do movimentos do Nuevo Cancionero. De pé: Juan Carlos Sedero, Pedro Horacio Tusoli, Tito Francia, Armando Tejada Gómez. Sentados: Víctor Nieto, Mercedes Sosa, Oscar Matus

Fonte: Los Andes

Os marcos discográficos iniciais do *nuevo cancionero argentino* foram as gravações dos álbuns *Testimonial del Nuevo Cancionero*, que reunia poemas de Armando Tejada Gómez e suas canções em parceria com Óscar Matus, e *Canciones con fundamento*, em que Mercedes Sosa dava voz a várias parcerias de Matus e Tejada Gómez. Ambos foram editados em 1965 pelo selo independente *El grillo*, comandado por Matus.



Capa do disco *Testimonial del Nuevo Cancionero*, registro da parceria de Armando Tejada Gómez com Óscar Matus, gravado em 1965

Fonte: Tejada Gómez

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=bho8ADyyPB8&t=232s

Disco *Testimonial del Nuevo Cancionero*

Fonte: YouTube



Capa do álbum *Canciones com fundamento*, de 1965, em que a cantora argentina Mercedes Sosa grava pela primeira vez as parcerias dos fundadores do movimento do *nuevo cancionero* Armando Tejada Gómez e Óscar Matus

Fonte: Cancioneros

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=2hlqMiKYS8w

Disco *Canciones com fundamento*

Fonte: YouTube

Canción Protesta Uruguaia

Nessa mesma época, o forte movimento de renovação folclórica uruguaio criou o ambiente para que uma nova geração de compositores e intérpretes propusesse, em diálogo com o que vinha acontecendo em países como a Argentina, a incorporação de novas sonoridades e a conexão do repertório folclórico com o contexto social e político daquele momento.

Ainda que não tenha constituído um movimento organizado e institucionalizado como o argentino, essa geração teve sua produção agrupada sob o rótulo de *canción protesta*. A fundação dessa nova vertente foi marcada pelo lançamento, pelo selo uruguaio Antar, do álbum de estreia de Los Olimareños, duo composto por Braulio López (1942-) e José Luis Guerra (1943-), e pelo álbum de estreia do compositor e intérprete Daniel Viglietti (1939-2017). Esses artistas, ao lado de Alfredo Zitarrosa, conformaram, nesse momento, o núcleo central da canção engajada uruguaia.



Capa do disco *Los Olimareños*, lançado em 1962 pela gravadora uruguaia Antar e que marca a estreia do duo formado por Braulio López e Pepe Guerra

Fonte: Cancioneros

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=EAIWtFenwdw

Disco *Los Olimareños*

Fonte: YouTube



Capa de *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*, disco de estreia do músico uruguaio Daniel Viglietti, lançado pela gravadora Antar em 1963

Fonte: Cancioneros

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=iEAbIIEv5F4

Disco *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*

Fonte: YouTube

"Canción para mi América", lançada por Viglietti em seu primeiro álbum, pode ser vista como a primeira grande obra da *nueva canción latino-americana*, ao afirmar o discurso latino-americanista e encontrar intensa circulação pelo continente, sendo regravada já nos anos seguintes pelos irmãos chilenos Isabel e Ángel Parra e pela cantora argentina Mercedes Sosa.



Capa do disco *La peña de los Parra*, editado pela gravadora chilena Demon, em 1965, que continha gravação de "Canción para mi América"

Fonte: Cancioneros



Capa do disco *Yo no canto por cantar*, gravado pela cantora argentina Mercedes Sosa em 1966, que continha gravação de "Canción para mi América"

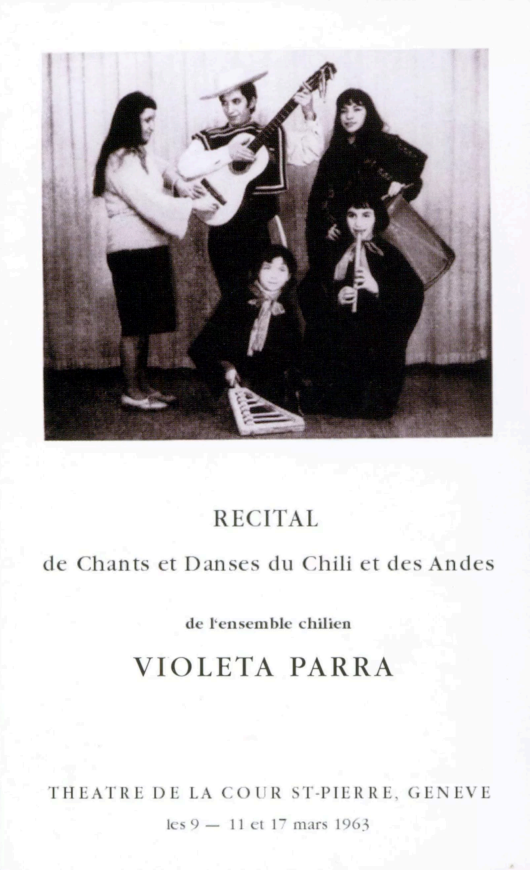
Fonte: Cancioneros

Nueva Canción Chilena

No Chile, um grupo de artistas gestados no âmbito do que foi chamado de *neofolklore*, (movimento de canção de matriz folclórica fortemente atrelado aos interesses comerciais da grande indústria), acabou por assumir posturas políticas mais explícitas e críticas, se distanciando do tradicionalismo da música típica e formando a base do que foi consagrado sob o rótulo de *nueva canción chilena*.

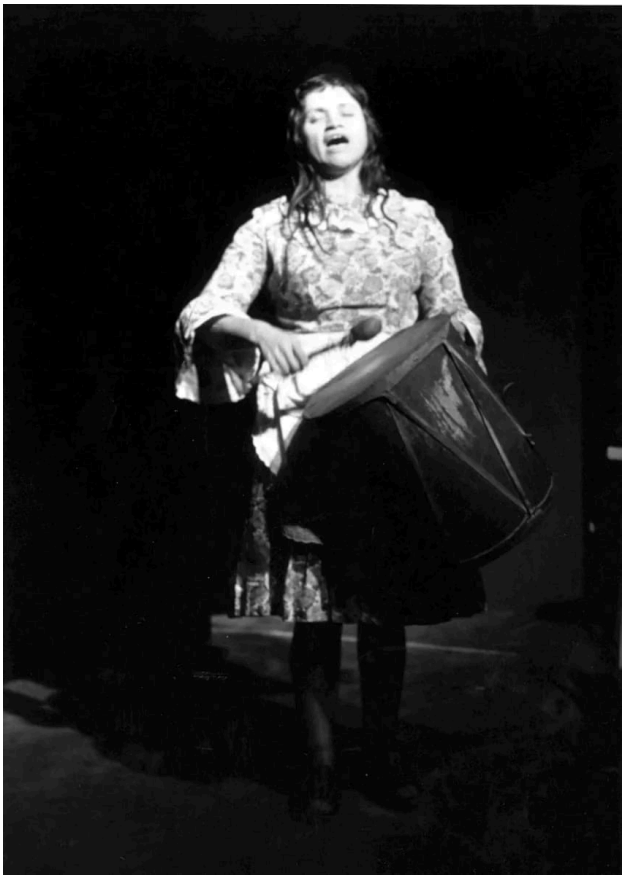
O movimento, bastante influenciado pelo que vinha se desenvolvendo no plano da canção folclórica na Argentina e no Uruguai, era diretamente tributário da obra de Violeta Parra. Trilhando caminhos abertos pela folclorista, a *nueva canción* empreendeu uma ampliação do universo sonoro da canção folclórica chilena, incorporando, inclusive, referências musicais do folclore de outros países latino-americanos.

O surgimento do movimento está diretamente ligado à segunda experiência europeia de Violeta Parra, dessa vez em companhia de seus filhos Isabel Parra (1939-) e Ángel Parra (1943-2017). Viajando novamente para participar do *Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes*, dessa vez realizado na cidade de Helsinque, na Finlândia, em julho de 1962, a família Parra passou por União Soviética, Alemanha e Itália, concluindo a viagem com uma longa temporada em Paris, que se estendeu até 1965. Durante a temporada europeia, a família Parra fez uma série de concertos, apresentações para rádio e televisão, estabelecendo uma profunda convivência com artistas e intelectuais europeus, o que contribuiu para manter a visibilidade da produção cultural latino-americana de matriz folclórica nos circuitos do velho continente.



Cartaz de uma apresentação da família Parra em Genebra, em março de 1963

Fonte: Fundacion Violeta Parra



Apresentação de Violeta Parra no Teatro Plaisance em París, França, em 1963

Fonte: Fundacion Violeta Parra

Ao retornar da viagem, os irmãos Isabel e Ángel, muito impactados pela cena artística parisiense, arrendaram um imóvel em Santiago onde abriram a *Peña de los Parra*, cuja fundação pode ser tomada como marco inicial do movimento da *nueva canción chilena*.



Reportagem publicada na revista chilena *Rincón Juvenil*, em 1966, comemora um ano de existência da *Peña de Los Parra*, localizada na rua Carmen, número 340

Fonte: Slideshare

A *peña* passou a ter em seu elenco fixo, além dos próprios irmãos Parra, artistas como Patricio Manns (1937-) e Rolando Alarcón (1929-1973), aos quais logo se juntou Víctor Jara (1932-1973), reunindo, assim, aqueles que constituiriam o núcleo central do movimento da *nueva canción*, permitindo seu contato com o público e a divulgação de suas canções, que logo foram registradas em disco.



Patricio Manns, músico chileno participante do núcleo inicial que se apresentava na *Peña de los Parra*

Fonte: Musica Popular

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=kY0OLa3_TL4

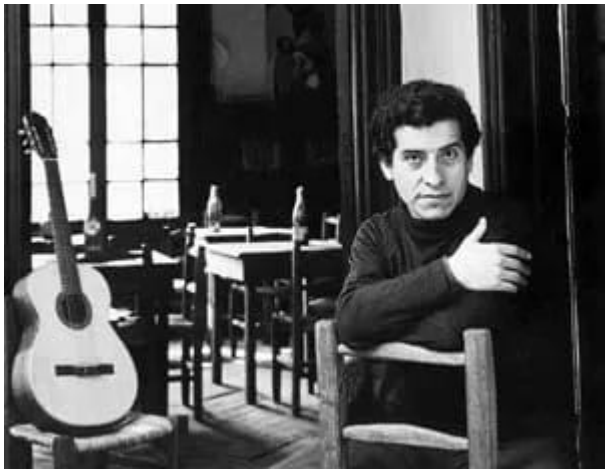
Patricio Manns interpreta sua canção "Arriba en la cordillera" em vídeo dirigido por Hugo Arévalo

Fonte: YouTube



O músico chileno Rolando Alarcón, participante do núcleo inicial que se apresentava na *Peña de los Parra*

Fonte: Musica Popular



Víctor Jara, figura central da *nueva canción chilena*, músico que se integrou ao elenco fixo que se apresentava na *Peña de los Parra*

Fonte: Musica Popular

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=4yOjnpVKsoQ

> Víctor Jara interpreta sua canção “Te recuerdo Amanda”
>
> **Fonte:** YouTube

Aos poucos, o movimento foi se ampliando e ganhando a adesão de novos artistas, com destaque para a criação dos conjuntos folclóricos Quilapayún e Inti-Illimani. O ano de 1969 marcou o início de um processo de institucionalização, com a realização do *I Festival de la Nueva Canción Chilena,* que batizou definitivamente o movimento, divulgou os artistas e permitiu a circulação de suas obras.

DOCUMENTO DE VÍDEO

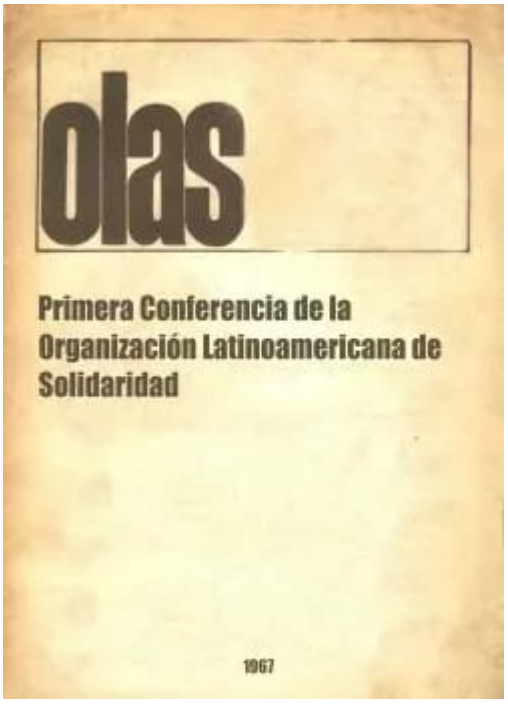
Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=HV36HfaRsDs

> O *Noticiario Chile en marcha* do ano de 1969 destaca, entre outras notícias, a realização do *I Festival de la Nueva Canción Chilena*
>
> **Fonte:** YouTube

Com a consolidação, no final da década de 1960, do *nuevo cancionero argentino*, da *canción protesta uruguaia* e da *nueva canción chilena*, se articulava definitivamente um modelo de canção comprometida, de forte caráter latino-americanista. Seus compositores e intérpretes encontraram caminhos próprios e originais e dialogaram de modos distintos com as tradições musicais nacionais de seus países. Contudo, compartilharam referências, o que permitiu a constituição de um universo musical comum, fortemente politizado, que se consagrou sob o rótulo de *nueva canción latino-americana*.

O *Encuentro de la Canción Protesta* (Cuba, 1967) e o debate em torno da canção engajada

Um dos marcos mais significativos da afirmação desse movimento de canção política e de sua projeção em nível continental foi a realização em Havana, entre 29 de julho e 10 de agosto de 1967, do *I Encuentro de la Canción Protesta*. Naquele momento ocorria em Cuba o evento que oficializava a criação da *Organización Latinoamericana de Solidaridad* (OLAS), que buscava articular os países periféricos sob a liderança dos cubanos.



Capa da publicação que reuniu os principais documentos da *Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad*

Fonte: Wikipedia

O encontro reuniu as delegações de artistas de dezoito países com o objetivo de discutir os caminhos e possibilidades da canção de protesto. Os músicos convidados também apresentaram suas obras em concertos ao ar livre, em teatros, no rádio e na televisão. No âmbito dos debates que se estabeleceram no evento, foram discutidas as maneiras pelas quais a canção poderia ser utilizada como arma de denúncia das desigualdades sociais e das mazelas do povo trabalhador e de conscientização da população para o engajamento na luta revolucionária. Tratou-se também das perspectivas estéticas, refletindo sobre a relação da canção de protesto com o universo folclórico e com a cultura popular e sobre as possibilidades de cruzar essas referências com elementos musicais modernos.

Além disso, o evento ainda afirmou Cuba como o centro aglutinador da experiência revolucionária no continente americano, servindo de plataforma para que o governo socialista da ilha defendesse o seu modelo de revolução diante dos intensos debates que tomavam a esquerda mundial naquele momento. A presença de representantes de diferentes países latino-americanos (argentinos, chilenos, cubanos, haitianos, mexicanos, paraguaios, peruanos e uruguaios), a maior parte deles ligados aos movimentos de *nueva canción* em seus países, demonstrava a busca por ampliar as conexões no continente de modo a estabelecer uma rede da canção de protesto latino-americana.

Diálogos transatlânticos

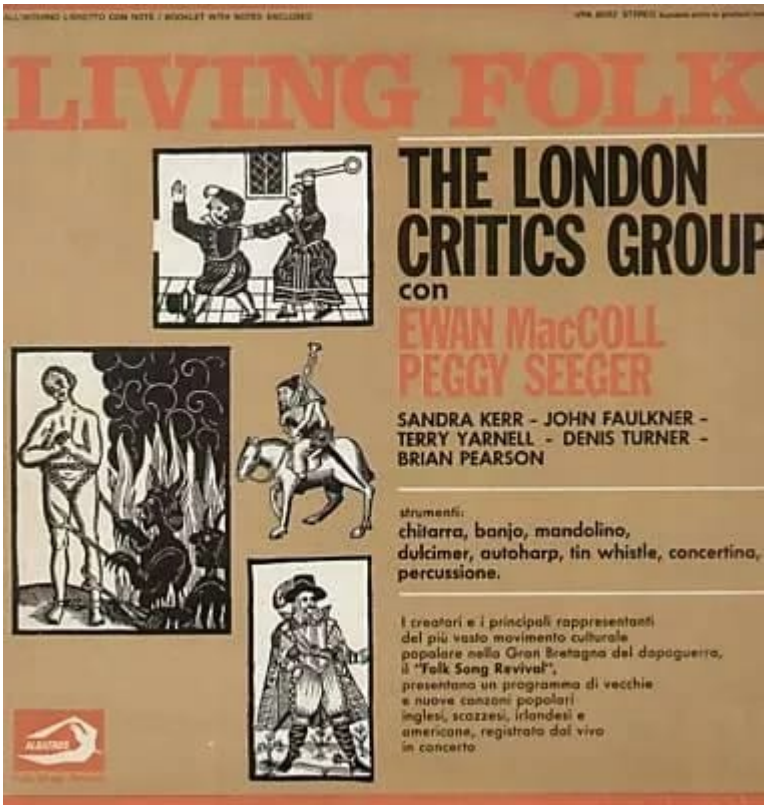
Apesar da forte marca latino-americanista, o evento também buscou ampliar os diálogos para além da América Latina por meio da participação de delegações de Austrália, Espanha, França, Grã-Bretanha, Itália, Portugal, o que permitia que a *nueva canción* se abrisse para aproximações com a canção de protesto de diferentes matrizes e atentasse para novos temas e bandeiras.

Um dos grupos de maior destaque no evento foi a delegação inglesa, composta por Terry Yarnell, John Faulkner, Sandra Kerr (1942-) e o casal Ewan MacColl (1915-1989) e Peggy Seeger (1935-), membros do que ficou conhecido como *The London Critics Group*. O movimento, liderado pelo casal MacColl e Seeger, organizou, nas décadas de 1960 e 1970, reuniões em que se discutiam as possibilidades de ação da canção política e a inserção da *folk music* na Inglaterra.



Ewan MacColl e Peggy Seeger, líderes do *The London Critics Group* e figuras centrais na divulgação da música folk na Grã-Bretanha, em foto de 1957

Fonte: Peggy Seeger



Capa do disco *Living Folk*, lançado pela gravadora Albatros, em 1970, registro de show ocorrido em 24 de Abril de 1968, no Teatro Lírico de Milão, Itália, e que reuniu Sandra Kerr, John Faulkner, Terry Yarnell, Denis Turner, Brian Pearson, Ewan MacColl, Peggy Seeger, membros do *The London Critics Group*

Fonte: Ewan MacColl

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=28dh4-yoXwk&list=OLAK5uy_nC5L1PtiHm9jqNPUCy1kTdQAPqyKv6E7M

Disco *Living Folk*, 1970

Fonte: YouTube

Por meio da presença significativa de artistas de fora da América Latina no evento cubano, a *nueva canción* estabeleceu uma conexão importante com a *protest song* do mundo, ganhando lugar, em seus discursos, a questão do anti-imperialismo e da luta contra a dominação estadunidense no continente. Também passaram a fazer parte do repertório dos músicos latino-americanos bandeiras como a descolonização de países da África e da Ásia, a luta pelos direitos civis das minorias e a oposição à Guerra do Vietnã, representada pela presença uma delegação da Frente de Liberação do Vietnã do Sul.

Canción protesta e folk music

Outra ponte importante estreitada no *Encuentro de la Canción Protesta foi* com a *folk music* estadunidense. Nos Estados Unidos, desde o século XIX, a discussão em torno do folclore ganhou força, com diversos pesquisadores percorrendo o país para coletar materiais que expressariam as "origens da nacionalidade". Na década de 1930, com os impactos da crise de proporções inéditas que assolou o país,

grupos críticos ligados às ideias de esquerda ganharam força. Junto a esses grupos se articulou um conjunto de artistas que passou a redefinir as perspectivas até então adotadas pela música de matriz folclórica, agora chamada de *folk music*, buscando coloca-la a serviço do engajamento político.

Grande parte dos músicos ligados à *folk music* estabeleceram relações com o Partido Comunista e organizações a ele vinculadas, o que fez com que sofressem enorme perseguição na década de 1940, no contexto de radical anticomunismo simbolizado pelas atividades do *Comitê de Atividades Antiamericanas*, que chegou a intimar para depoimentos artistas importantes da canção de protesto, como Pete Seeger (1919-2014).



Pete Seeger, figura central da *folk music* norte-americana, em fotografia de 1961. Pete Seeger arrives at Fed. Court with his guitar over his shoulder. World Telegram photo by Walter Albertin, 1961, Apr 4.

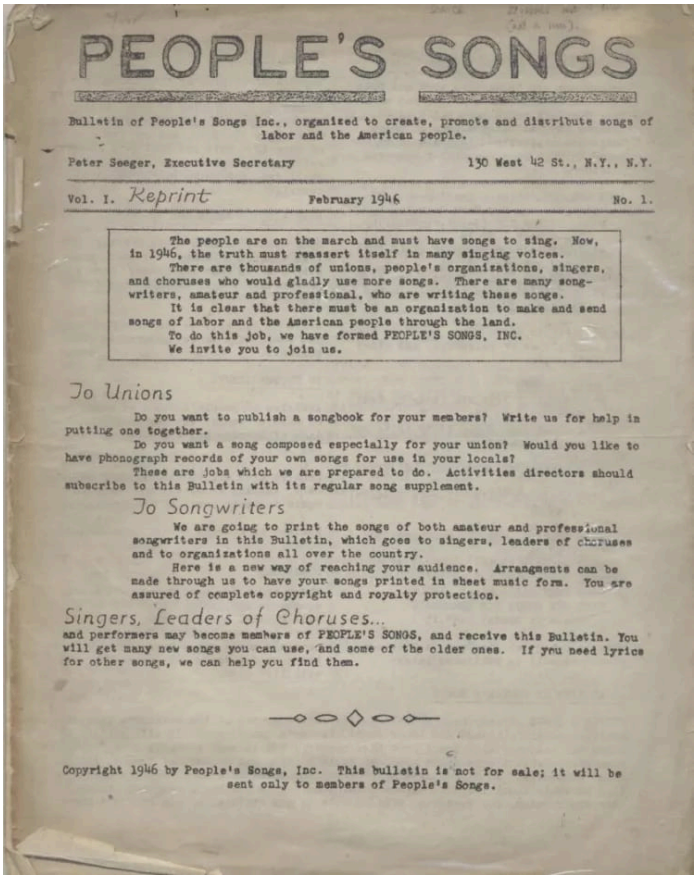
Fonte: Library of Congress

Ao longo das décadas de 1950 e 1960, esses artistas de música *folk* ganharam relevância no cenário musical estadunidense, assumindo lugar de destaque nos movimentos que lutaram contra a Guerra do Vietnã e em nome dos direitos civis. A canção passou a ser vista como peça-chave nas manifestações e protestos que tomaram os Estados Unidos. Foi nesse contexto que o casal Barbara Dane (1927-) e Irwin Silber (1925-2010) ganhou destaque, atuando intensamente em nome da politização da canção folclórica e de seu uso em defesa de causas políticas. Irwin Silber era jornalista e foi diretor executivo da revista *People's Song* e editor da revista *Sing Out!*, famosas publicações norte-americanas que divulgaram a *folk music* e defenderam a atuação política dos músicos.



O jornalista Irwin Silber e a cantora Barbara Dane, figuras destacadas na defesa da música folk nos Estados Unidos e do engajamento dos artistas em causas como a luta pelos direitos civis

Fonte: Folklife



PEOPLE'S SONGS

Bulletin of People's Songs Inc., organized to create, promote and distribute songs of labor and the American people.

Peter Seeger, Executive Secretary — 130 West 42 St., N.Y., N.Y.

Vol. I. Reprint — February 1946 — No. 1.

The people are on the march and must have songs to sing. Now, in 1946, the truth must reassert itself in many singing voices.

There are thousands of unions, people's organizations, singers, and choruses who would gladly use more songs. There are many song-writers, amateur and professional, who are writing these songs.

It is clear that there must be an organization to make and send songs of labor and the American people through the land.

To do this job, we have formed PEOPLE'S SONGS, INC.

We invite you to join us.

To Unions

Do you want to publish a songbook for your members? Write us for help in putting one together.

Do you want a song composed especially for your union? Would you like to have phonograph records of your own songs for use in your locals?

These are jobs which we are prepared to do. Activities directors should subscribe to this Bulletin with its regular song supplement.

To Songwriters

We are going to print the songs of both amateur and professional songwriters in this Bulletin, which goes to singers, leaders of choruses and to organizations all over the country.

Here is a new way of reaching your audience. Arrangments can be made through us to have your songs printed in sheet music form. You are assured of complete copyright and royalty protection.

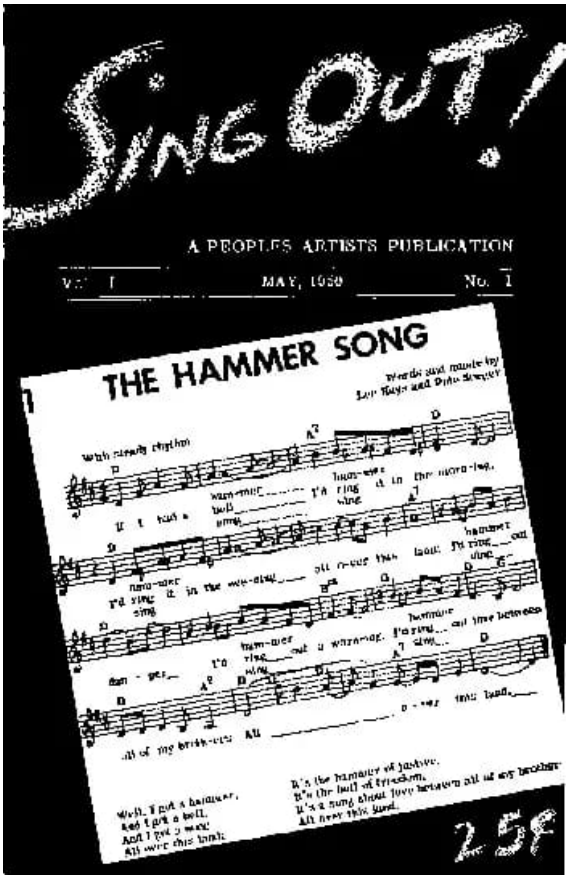
Singers, Leaders of Choruses...

and performers may become members of PEOPLE'S SONGS, and receive this Bulletin. You will get many new songs you can use, and some of the older ones. If you need lyrics for other songs, we can help you find them.

Copyright 1946 by People's Songs, Inc. This bulletin is not for sale; it will be sent only to members of People's Songs.

Capa da primeira edição da *People's Songs Magazine*, publicada em fevereiro de 1946

Fonte: SingOut



Capa da primeira edição da *Sing Out Magazine*, publicada em maio de 1950

Fonte: Folkmusic History

Barbara Dane, importante cantora de jazz e *folk*, ganhou grande destaque atuando ao lado de Pete Seeger em eventos contra a Guerra do Vietnã, e foi a primeira artista norte-americana a fazer uma turnê por Cuba depois da revolução, em 1966. Essa militância a levou, ao lado de Silber, a representar os movimentos contestatórios norte-americanos no *I Encuentro de la Canción Protesta*.



Barbara Dane foi a primeira artista norte-americana a fazer uma turnê por Cuba depois da revolução, em 1966. Nesta foto ela aparece tocando ao lado de Fidel Castro

Fonte: Brava

A participação do casal norte-americano no *I Encuentro de la Canción Protesta* e o contato estabelecido por eles com artistas latino-americanos, teve forte influência na fundação do selo discográfico *Paredon Record*, em 1970, que ao longo de 12 anos produziu 45 discos e atuou como um importante canal de divulgação da *nueva canción latino-americana* nos Estados Unidos e no mundo.

O *Grupo de Experimentación Sonora* (GESI) e o surgimento da *nueva trova* cubana

No encerramento do *I Encuentro de la Canción Protesta* decidiu-se pela edição de um disco reunindo canções de vários dos artistas participantes do evento. Também foi proposta a criação de um centro que teria o objetivo de manter ativas as trocas entre as experiências de canção engajada de todo o continente, funcionando como uma base para a *nueva canción*.



Capa do disco *Canción Protesta/Casa de las Américas*, editado em Cuba como registro das atividades do *Primer Encuentro de la Canción Protesta*, celebrado em Havana entre 24 de julho e 8 de agosto de 1967

Fonte: Cancioneros

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=W9uoccOk15o

Trecho do álbum *Canción Protesta/Casa de las Américas*, de 1968

Fonte: YouTube

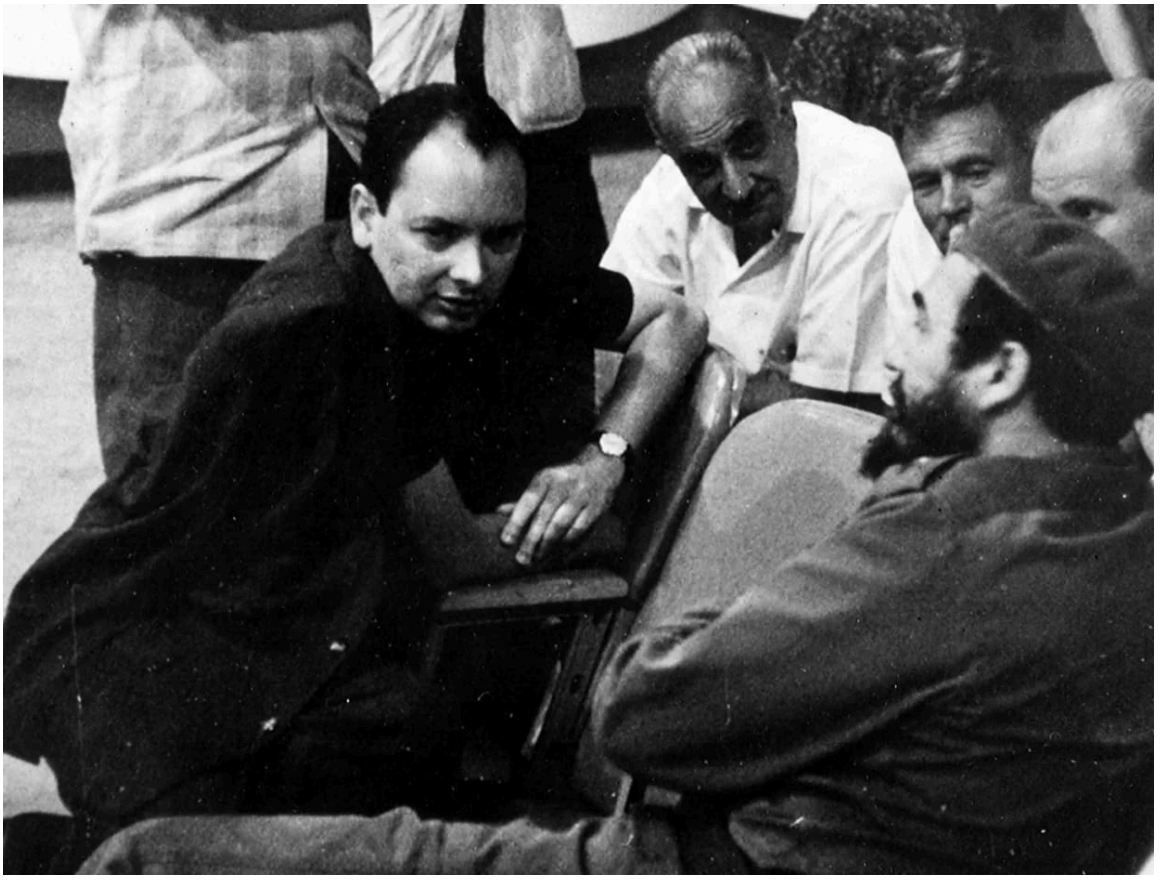
O *Centro de la Canción Protesta,* criado ainda em 1967 e sediado na *Casa de las Américas*, assumiu a função de espaço de divulgação da produção de artistas das mais variadas partes do continente e se tornou um espaço importante para a reunião de jovens artistas cubanos, que buscavam renovar a tradição musical da ilha e criar uma nova música conectada com o momento político do país.



Os trovadores cubanos Silvio Rodríguez, Noel Nicola e Pablo Milanés, membros do *Centro de la Canción Protesta*, que em 18 de fevereiro de 1968 fizeram sua primeira apresentação na Casa de las Américas

Fonte: Cancioneros

Artistas como Pablo Milanés (1943-), Silvio Rodríguez (1946-) e Noel Nicola (1946-2005) se reuniram pela primeira vez no *Centro de la Canción Protesta*, que não teve longa duração, deixando de existir em meados de 1969. Com o fim da experiência, no entanto, seus participantes foram chamados para participar de um novo projeto que vinha sendo desenvolvido por Alfredo Guevara, figura chave da cultura cubana e diretor do *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)*.



Alfredo Guevara, uma das principais figuras das políticas culturais do governo revolucionário cubano, conversa com o líder Fidel Castro

Fonte: CubaNews

Guevara, após uma viagem ao Brasil em que tomou contato com as experiências ousadas do cinema do país, se impressionou com as trilhas sonoras desses filmes e decidiu criar, em 1969, o *Grupo de Experimentación Sonora (GESI),* cujas atividades, ligadas ao ICAIC, tinham como objetivo a elaboração de trilhas sonoras para os filmes cubanos. A liderança do grupo ficou a cargo do maestro Leo Brouwer (1939-).



Leo Brouwer, maestro que liderou as atividades de estudo e pesquisa do *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (GESI)

Fonte: Entrevista



Capa do primeiro disco do *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, editado em 1973 pela gravadora cubana EGREM. O álbum reunia composições dos cubanos Silvio Rodríguez, Noel Nicola e Pablo Milanés

Fonte: Cancioneros

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=ddOs3zdKNJw

Apresentação de Noel Nícola, Silvio Rodriguez y Vicente Feliú, membros del GESI, na Casa de las Americas, em 1979

Fonte: YouTube

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=FSzN7ihVjJE

Documentário registrando visita da cantora argentina Mercedes Sosa na Casa de las Américas, em 1979

Fonte: YouTube

O *GESI* foi o espaço de gestação da produção artística que, a partir da década de 1970, passaria a integrar o movimento oficialmente batizado de *nueva trova cubana*, representando uma nova perspectiva estética dentro do cada vez mais amplo e complexo universo da *nueva canción latino-americana*. Ao mesmo tempo em que se articulava uma nova vertente de música engajada em Cuba, a *nueva canción* se espalhava por todo o continente, e movimentos baseados na proposta de modernização da tradição musical nacional, de modo a criar uma canção que servisse de plataforma para discursos políticos, ganharam força em vários países. Na virada da década de 1960 para a década de 1970, a *nueva canción* se tornou um verdadeiro fenômeno musical na América Latina. Um amplo e complexo circuito de circulação de músicos e obras se estabeleceu, permitindo a veiculação dessa produção para além dos países latino-americanos.

Radicalização política, golpes militares, exílios e a redefinição das redes de circulação da canção engajada

O alto teor político do repertório da *nueva canción latino-americana* e o engajamento de seus artistas faziam com que o cenário político tivesse impacto direto no desenvolvimento dessa produção artística. O avanço constante do autoritarismo no continente latino-americano, com um multiplicar de golpes militares e a instalação de governos ditatoriais, trazia para esse universo artístico um forte discurso em nome da emancipação e da luta pela liberdade que abriria caminho para a revolução.

Diante do fechamento dos países vizinhos, a eleição do socialista Salvador Allende para presidente do Chile, representando uma coligação de partidos de esquerda denominada Unidade Popular, fez desse país um espaço fundamental de afirmação das esperanças de mudança. Os artistas ligados à *nueva canción chilena* se engajaram intensamente na campanha pela eleição de Allende e, com sua vitória, mesmo que adotando diferentes posicionamentos ideológicos dentro da esquerda chilena, assumiram lugar de destaque no processo político.



Capa do disco *Canto al Programa*, lançado no contexto das eleições presidenciais chilenas, em 1970. Julio Rojas adaptou o programa político da Unidade Popular, que foi musicado por Luis Advis e Sergio Ortega e interpretado pelo conjunto Inti-Illimani

Fonte: Cancioneros

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=uSi1YdaWhZs

Trecho do álbum *Canto al Programa*, de 1970

Fonte: YouTube

Durante os três anos da experiência do governo da Unidade Popular, o Chile se tornou, ao lado de Cuba, núcleo central da produção de canção engajada e também ponto de encontro de músicos de diversas partes do mundo que buscavam fazer de sua arte instrumento de luta política. Os diálogos entre os dois países foram muito intensos nesse período, envolvendo visitas de Fidel Castro ao Chile e de Salvador Allende a Cuba, além da ampla circulação de artistas entre os dois países.



Capa do álbum *Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, gravado em Havana e em Santiago do Chile entre outubro de 1971 e octubro de 1972, e editado no Chile em novembro de 1972, demonstração das conexões entre artistas chilenos e cubanos durante a experiência do governo da Unidade Popular

Fonte: Cancioneros

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=tQIwmy5cwBM&t=396s

Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC

Fonte: YouTube

Nessa primeira metade da década de 1970, as perspectivas estéticas e as bandeiras políticas da *nova canción latino-americana* se ampliaram e esse intenso movimento de construção de uma rede de circulação de seus artistas foi fortemente atingido pelo recrudescimento do autoritarismo no continente. A década de 1970 foi marcada pela radicalização das experiências ditatoriais no Cone Sul. Se desde a segunda metade da década de 1960 o continente vivia uma escalada autoritária, nos anos 1970 o fechamento foi completo. Em 1973, o golpe militar no Uruguai cristalizava a experiência autoritária que já vinha em curso no país e o golpe militar no Chile punha fim à experiência do governo da Unidade Popular. Em 1976, se concluía o fechamento com o golpe liderado pelo general Jorge Rafael Videla e a instalação de uma nova ditadura na Argentina. Diante desse cenário, os artistas engajados se transformaram em alvos privilegiados dos novos donos do poder. Censura, perseguição, tortura, desaparecimentos, morte e a violência que marcou os novos governos atingiu diretamente os artistas da *nueva canción*.

Um dos episódios mais marcantes desse processo foi o brutal assassinato do chileno Víctor Jara que, no dia do golpe militar, 11 de setembro de 1973, foi preso e conduzido ao Estádio Nacional, que se converteu em um enorme campo de concentração. Ali, o músico foi barbaramente torturado e morto pelos agentes da repressão, se convertendo em símbolo maior da violência que se abateu sobre os artistas engajados latino-americanos.



Soldados vigiam presos no estádio Nacional, em 1973

Fonte: Memorias



Prisioneiros no Estádio Nacional, no Chile, quando servia de campo de concentração, em 1973

Fonte: Blog

Para os músicos que ficaram em seus países, o desafio agora era conseguir sobreviver em meio à violência e seguir desenvolvendo sua obra, mesmo que sob as marcas da censura e da repressão. O objetivo passou a ser encontrar meios para resistir à ditadura e fazer da canção uma arma nessa luta. Para muitos artistas,

no entanto, que se tornaram especialmente visados pelos novos regimes, a saída foi o exílio. Grande parte das figuras centrais da *nueva canción latino-americana* se exilou entre finais da década de 1960 e início da década de 1970.

Cuba, centro revolucionário do continente, e México, país com longa tradição de acolhimento de perseguidos políticos, foram, para muitos, a saída mais próxima para tentar escapar da repressão. Nesses países se articularam movimentos de solidariedade às vítimas das ditaduras no continente, que acabaram por utilizar os artistas e o repertório da *nueva canción* como instrumento de mobilização.

No México foi editado, em 1974, o álbum *México Chile Solidaridad*, em que destacados artistas engajados mexicanos se uniram para gravar canções em homenagem ao povo chileno. Já em Cuba foram lançados dois álbuns: *Jornada de solidaridad con la lucha del Pueblo de Chile*, que reuniu artistas da *nueva trova cubana*, e *Compañero presidente*, projeto importante por reunir representantes da *nueva canción* de várias partes do continente para prestar uma homenagem a Salvador Allende, morto nos conflitos ocorridos durante a tomada do poder pelos militares.



Álbum *México Chile Solidaridad*, editado no México em 1974 pela gravadora *Discos Pueblo*. Nesse disco destacados nomes da *nueva canción* mexicana se uniram para gravar canções em homenagem ao povo chileno

Fonte: Perrerac

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=hKr6VSnn-9Y&t=34s

Álbum *México Chile Solidaridad*, 1974

Fonte: YouTube



Capa do disco *Jornada de solidaridad con la lucha del Pueblo de Chile*, disco coletivo editado pela grabadora cubana EGREM em 1974

Fonte: Cancioneros

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=VdQGmBbovso

Jornada de solidaridad con la lucha del Pueblo de Chile, 1974

Fonte: YouTube



Capa do disco *Compañero presidente*, editado pela gravadora cubana EGREM, em 1975. O disco reuniu elenco de artistas latino-americanos para homenagear o presidente chileno Salvador Allende, que morreu nos conflitos ocorridos com a eclosão do golpe militar no Chile, em setembro de 1973

Fonte: Cancioneros

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=AjhzDXonLGQ

Álbum *Compañero presidente*, de 1975

Fonte: YouTube

Projetos como esses tiveram papel importante no processo de mobilização de movimentos de resistência às ditaduras e de acolhida às suas vítimas, mas também demonstravam como, nesse período, a *nueva canción latino-americana* já tinha assumido efetivamente um papel destacado nas lutas políticas do continente.

Se em um primeiro momento os países vizinhos foram rota de fuga, com o tempo, para muitos, o caminho foi buscar refúgio em lugares mais distantes, especialmente em países da Europa que se dispuseram a dar abrigo aos exilados. Em várias partes do mundo se articularam movimentos de solidariedade às vítimas das ditaduras na América Latina. Esses movimentos encontraram na canção um caminho importante para veicular seus discursos políticos, especialmente no sentido de denunciar as atrocidades que vinham sendo cometidas pelos novos governos autoritários instalados no poder.

A experiência do exílio, embora tenha significado um duro golpe para *a nueva canción latino-americana*, acabou por representar um momento de redimensionamento dos projetos. Se os antigos circuitos da arte engajada se fecharam com a repressão e a censura, novas redes, ainda mais amplas, se estabeleceram por conta da intensa circulação dos artistas a partir da constituição de uma rede musical do exílio. Em vários países foram editados discos coletivos que acabaram por consolidar um universo sonoro entendido, já a essa altura, como típico da *nueva canción*. Além disso, esses discos veicularam um repertório que assumia uma voz de resistência e pretendia despertar a consciência, tanto entre a comunidade de exilados quanto entre a população dos países de acolhida, para a necessidade de lutar contra as ditaduras. A consciência de que a experiência do exílio não seria tão breve como previsto inicialmente e a necessidade de encontrar meios de sobrevivência e retomar suas carreiras fizeram com que os artistas exilados passassem a buscar caminhos para se inserir nos circuitos artísticos dos países de acolhida. Muitas gravadoras abriram seus estúdios e catálogos para os artistas ligados à *nueva canción*.

Paris foi um dos núcleos mais importantes de exilados latino-americanos na Europa. Muitos militantes de grupos de esquerda se refugiaram ali e vários artistas de destaque da *nueva canción latino-americana*, como os chilenos Isabel e Ángel Parra e o uruguaio Daniel Viglietti, se estabeleceram na França. O selo francês *Le Chant du Monde*, que já tinha uma longa tradição de atenção à produção folclórica latino-americana, mantendo em seus catálogos álbuns de Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra, foi um dos espaços que acolheu artistas exilados.



Capa do disco *Ángel Parra de Chile*, álbum do artista chileno editado em 1976 pelo selo francês *Le Chant du Monde*

Fonte: Cancioneros

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=N2YYO4bucHo

Ángel Parra de Chile, de 1976

Fonte: YouTube

Ainda em Paris, gravadoras menores ligadas a militantes políticos também acolheram artistas latino-americanos, como é o caso do selo independente *Expression Spontanée*, criado pelo compositor e cantor francês Jean Bériac. O selo gravou e editou álbuns do conjunto Karaxú, fundado no exílio pelo chileno

Patricio Manns com o objetivo de fazer propagando do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR),* agrupação que defendia a resistência armada contra a ditadura militar.



Capa do disco *Chants de la résistance populaire chilienne*, editado pelo selo *Expression Spontanée* em 1974. O álbum da banda chilena Karaxú, formada no exílio sob a liderança de Patricio Manns, que reuniu os músicos Franklin Troncoso, Bruno Fléty, el "Negro" Salué, el "Negro" Larraín y Mariana Montalvo, era uma homenagem ao líder do MIR, Miguel Enriquez, que havia sido assassinado

Fonte: Cancioneros

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=BMCBeV23Hs8

Álbum *Chants de la résistance populaire chilienne*, de 1974

Fonte: YouTube

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=PryqAJeX6Do

Apresentação do conjunto Karaxú na Suécia, em 1975

Fonte: YouTube

Outras cidades europeias também se tornaram núcleos importantes de exilados, como é o caso de Roma. Na Itália, o selo *I Dischi Dello Zodiaco*, ligado à gravadora *Vedette Records*, fundada pelo músico Armando Sciascia em 1962, foi o reduto dos artistas latino-americanos, mantendo em seu catálogo discos de nomes da *nueva canción*, como os chilenos do conjunto Inti-Illimani.

Embora trágica, a experiência do exílio permitiu a inserção de artistas latino-americanos em circuitos musicais do mundo inteiro. Na segunda metade da década de 1970, a produção dos exilados conseguiu atingir altas vendagens nos circuitos europeus, criando amplo interesse na produção musical da América Latina, mas também chamando atenção para os problemas políticos da região e abrindo espaço para

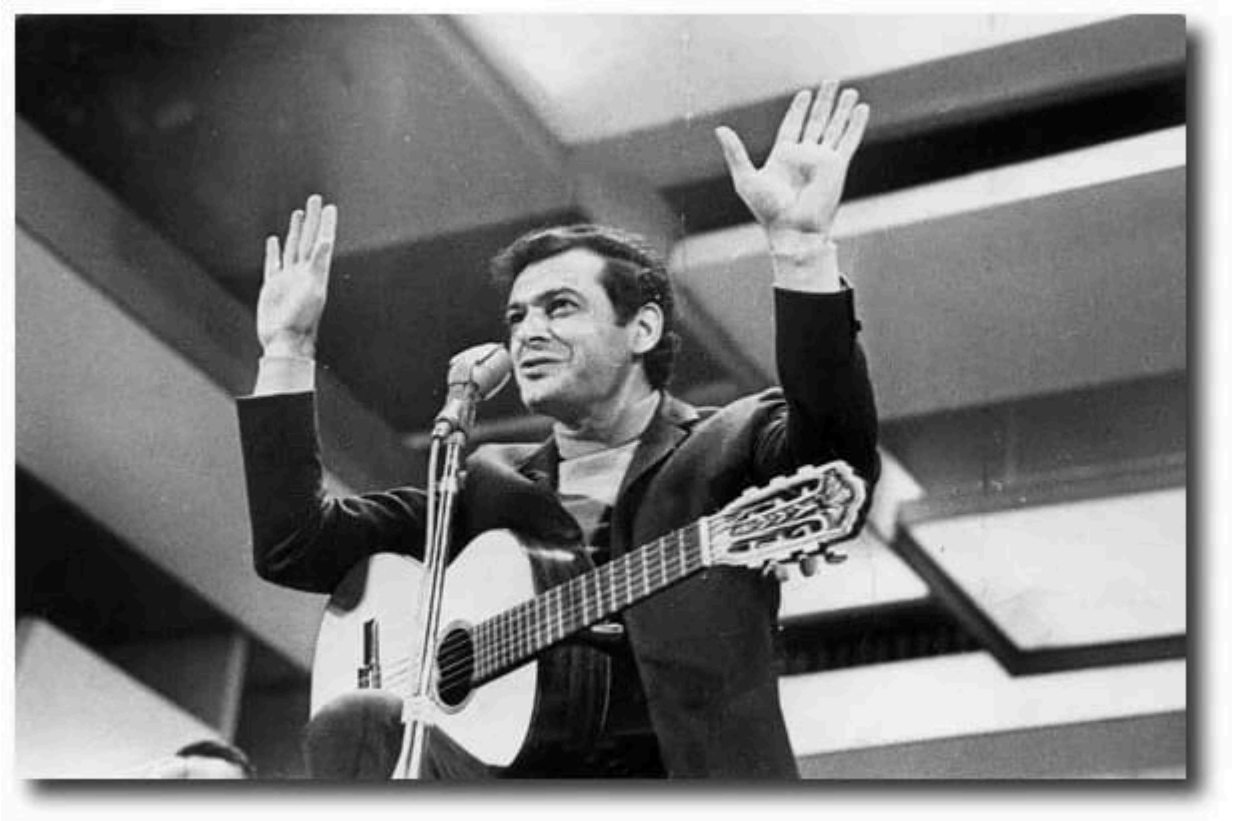
denúncias das atrocidades cometidas pelas ditaduras. Deste modo, se por um lado os golpes militares significaram um abrupto fechamento dos canais de circulação da *nueva canción* que haviam se estabelecido ao longo da década de 1960, por outro, o fato de muitos terem sido obrigados a partir para o exílio fez com que os circuitos de circulação se redimensionassem, permitindo que o movimento alcançasse uma escala de repercussão até então inédita.

A *música popular brasileira (MPB)* e as conexões com a *nueva canción*

Nesse momento de redefinição dos circuitos de circulação da *nueva canción*, uma importante conexão se estabeleceu com a experiência de canção engajada que vinha se desenvolvendo no Brasil. O contexto de instalação de governos autoritários em vários países latino-americanos permitiu uma aproximação com a realidade brasileira, país que desde 1964 vivia sob um regime ditatorial.

As primeiras experiências de engajamento político no campo da canção popular brasileira se deram na primeira metade da década de 1960, quando propostas de reformas estruturais animaram setores progressistas com a possibilidade de mudanças no país. Nesse momento, artistas ligados ao movimento da *bossa nova*, que vinha se articulando desde finais da década de 1950, passaram a defender a necessidade de rever os temas das canções, de modo a conectá-las com o cenário político.

Compositores como Sérgio Ricardo (1932-) e Carlos Lyra (1939-), figuras centrais da *bossa nova*, passaram a criticar as temáticas do movimento, que estariam excessivamente vinculadas aos setores de classe média da zona sul carioca, defendendo a necessidade de trazer novas questões. A canção deveria se politizar, dando origem ao que passou a ser chamado de *bossa nova nacionalista*.



Sérgio Ricardo em apresentação no *Festival de Música Popular Brasileira da TV Record*, em 1967

Fonte: Acervo



Capa do álbum *Sérgio Ricardo*, editado pela gravadora Continental em 1973. Nesse disco, Sérgio Ricardo estabeleceu intenso diálogo com a *nueva canción*, gravando faixas como "Canto americano", canção com letra em espanhol que afirma uma identidade continental

Fonte: Discogs

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=Tr51CQXOURw

Canção "Canto americano", do álbum *Sérgio Ricardo*, de 1973

Fonte: YouTube



Concerto de Carlos Lyra, um dos precursores da politização da canção no Brasil, no Parque Chapultepec, Cidade do México, em 1966

Fonte: Carlos Lyra

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=kHqS5LzDGFc

Versão em espanhol do *Samba da Benção*, cantado por Carlos Lyra

Fonte: YouTube

Este era o ponto de partida de um movimento de canção engajada que, com o golpe militar de 1964, assumiu a linha de frente na resistência contra a ditadura. Ao longo da década de 1960, vários artistas passaram a adensar o movimento, buscando desenvolver uma canção que, embora não abrisse mão das conquistas estéticas da *bossa nova*, tinha como objetivo se reconectar com o popular por meio da incorporação de gêneros como o samba. A indústria fonográfica, as estações de rádio e especialmente os canais de televisão tiveram papel crucial no fortalecimento desse movimento. Os festivais da canção, que se tornaram um dos principais produtos da indústria cultural brasileira, funcionaram como plataforma de divulgação da canção engajada e foram palco de intensas disputas entre diferentes vertentes que rivalizavam tanto do ponto de vista dos projetos estéticos quanto dos projetos políticos.

Esse universo da música popular brasileira engajada, que acabou se institucionalizando sob o rótulo de *música popular brasileira (MPB)*, se manteve, de certa forma, afastado do processo de articulação da *nueva canción latino-americana*. Poucos diálogos efetivos se estabeleceram entre os músicos engajados brasileiros e os grandes nomes da canção política dos países vizinhos até meados da década de 1970. Com a intensificação do autoritarismo que tomou o continente, o compartilhamento da experiência de

resistência à violência e à repressão dos governos militares irmanou os artistas brasileiros a seus vizinhos, iniciando uma série de conexões. Artistas centrais da *MPB*, como Elis Regina (1945-1982), Milton Nascimento (1942-) e Chico Buarque (1944-), colaboraram de maneira estreita com artistas argentinos, chilenos e cubanos ao longo da década e incorporaram a seus repertórios canções referenciais da *nueva canción*.



Imagens do show *Falso Brilhante*, de 1976, em que Elis Regina interpretava canções dos precursores da *nueva canción latino-americana*, Atahualpa Yupanqui ("Los Hermanos") e Violeta Parra ("Gracias a la vida")

Fonte: Elis Regina



Falso Brilhante, 1976

Fonte: Elis Regina



Capa do disco *Falso Brilhante*, lançado pela Philips em 1976, em que Elis Regina gravou as canções "Los Hermanos", do argentino Atahualpa Yupanqui, e "Gracias a la vida", da chilena Violeta Parra

Fonte: Elis Regina

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=0Gue812Dm4k

Canção "Los Hermanos", do disco *Falso Brilhante*, 1976

Fonte: YouTube

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=dSaWZwS_DgE

Elis Regina canta "Gracias a la vida", da compositora chilena Violeta Parra, no show *Falso Brilhante* de 1976

Fonte: YouTube



Capa do álbum *Geraes*, lançado pela EMI-Odeon em 1976, que traz a gravação de Milton Nascimento da canção "Volver a los 17", da chilena Violeta Parra, com a participação da cantora argentina Mercedes Sosa

Fonte: Discogs

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=cyr7SdyHxYE

Trecho do canção "Volver a los 17", do álbum *Geraes*, 1976

Fonte: YouTube

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=ADB1nhUJV_8

Mercedes Sosa e Milton Nascimento cantam "Volver a Los 17", de Violeta Parra, no programa de televisão *Fantástico*, em 1976

Fonte: YouTube



O Globo de Terça-feira 27/2/78

Chico Buarque depõe sobre Cuba

Chico Buarque de Holanda deixa a Secretaria de Segurança, onde ontem prestou depoimento (e também na Polícia Federal, num total de dez horas), após chegar de Cuba e Portugal. O escritor Antônio Callado, que também esteve em Cuba, passou 12 horas detido. Segundo ambos, o tema dos depoimentos foram os seus contatos em Cuba; além disso, foram apreendidos para exame 78 discos e 92 livros de Chico. (Página 12)

Reportagem publicada no jornal *O Globo*, em 1978, registra a convocação feita a Chico Buarque para prestar depoimento ao voltar de uma viagem a Cuba, onde foi jurado de um prêmio literário e estabeleceu contato com artistas ligados à *nueva trova*

Fonte: Jobim



Guilherme Araújo (alto à esquerda), Zezé Mota, J. Moraes, Regina, Simone, Gonzaguinha, Fredera, Paulinho Nogueira, Marieta Severo, Djavan, Walter Franco, Chico Buarque e Nelson Ayres no embarque para Cuba, 1979

Foto mostra comitiva brasileira compostas, entre outros, por Chico Buarque, que embarcou para Cuba em 1979

Fonte: Blogdazeze



Capa do disco *Chico Buarque*, lançado em 1978, em que o brasileiro gravou a canção "Pequeña seresta diurna", do compositor cubano da *nueva trova* Silvio Rodriguez

Fonte: Qobuz

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=1NJp92xBu0M

Trecho do canção "Pequeña seresta diurna", do álbum *Chico Buarque*, de 1978

Fonte: YouTube

DOCUMENTO DE VÍDEO

Consultar online: https://www.youtube.com/watch?v=WZu1su-cCp4

Silvio Rodríguez e Chico Buarque interpretam "Pequeña serenata diurna" em apresentação em Cuba, em 1983

Fonte: YouTube

Na final da década de 1970 e, principalmente, na década de 1980, novas questões se colocaram, provocando uma revisão radical das perspectivas estéticas e ideológicas dos artistas da *nueva canción*. Nessa nova realidade da América Latina, marcada pela abertura política, os legados deixados pela militância da *nueva canción* tiveram que encontrar seu espaço junto às disputas de memória que marcaram as experiências de redemocratização, iniciando um novo momento da produção musical do continente.

BIBLIOGRAFIA

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

Pujol, Sergio. *En nombre del folclore: biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Emece Editores, 2008.

Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra: un relato biográfico y testimonial*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

Nazabay, Hamid. *Canto popular: historia y referentes*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2013.

Napolitano, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB, 1959-1969*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

Molinero, Carlos. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta, 2011.

González Rodríguez, Juan Pablo, Oscar Ohlsen, and Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.

Gomes, Caio de Souza. *"Quando um muro separa, uma ponte une": conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. São Paulo: Alameda, 2015.

Garcia, Tânia da Costa. "Redefinindo a Nação: Canção Popular e Folclore: Um Estudo Comparativo Entre Chile, Argentina e Brasil No Pós Segunda Guerra Mundial." In *Música e Política: Um Olhar Transdisciplinar*, by Tânia da Costa Garcia and lia Tomas. São Paulo: Alameda, 2013.

García, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al nuevo cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.

Donas, Ernesto, and Denise Milstein. *Cantando la ciudad: lenguajes, imaginarios y mediaciones en la canción popular montevideana, 1962-1999*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 2003.

Arantes, Mariana Oliveira. *Canto em marcha: música folk e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960)*. São Paulo: Alameda, 2016.