



Recebido em 03/02/2021

Aceito em 04/11/2021

DOI: 10.26512/emtempos.v1i39.37002

DOSSIÊ

Canções para não serem esquecidas: os rastros da *Nueva Canción Chilena* na memória da resistência cultural brasileira nos anos 1970

Songs not to be forgotten:
the traces of the *Nueva Canción Chilena* in the memory
of brazilian cultural resistance in the 1970s

Rodrigo Lauriano Soares

Mestrando em História Social da Cultura pela PUC-Rio

orcid.org/0000-0002-4754-473X

rodrigolauriano.s@gmail.com

RESUMO: A Música Popular Brasileira e a *Nueva Canción Chilena* foram expressões artístico-culturais críticas ao autoritarismo imposto pelo Estado, em um período predominantemente marcado por regimes militares no Cone Sul. Nos últimos anos houve um crescimento de pesquisas que buscaram estabelecer conexões entre a MPB e a *Nueva Canción Chilena*, com enfoque nas perspectivas da história comparada e transnacional. O presente artigo tem o intuito de explorar a presença da *Nueva Canción Chilena* na memória resistência cultural brasileira, a partir da análise do livreto *Cancionero de la Nueva Canción Chilena*, localizado no *Archivo Storico del Movimento Operaio Brasileiro* (ASMOB). Os significados da guarda e da produção desse documento apontam caminhos para pensar fluxos e redes culturais, principalmente no que diz respeito a experiência do exílio que está relacionada ao contexto da fonte.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura civil-militar. Memória. Resistência cultural.

ABSTRACT: Brazilian Popular Music and *Nueva Canción Chilena* were artistic-cultural expressions critical of the authoritarianism imposed by the State, in a period predominantly marked by military regimes in the Southern Cone. In the last years, there an increase in researches that sought to establish connections between MPB (Brazilian Popular Music) and *Nueva Canción Chilena*, focusing on the comparative and transnational perspectives. This article explore the presence of *Nueva Canción Chilena* in the memory of brazilian cultural resistance, from the analysis of the booklet *Cancionero de la Nueva Canción Chilena*, located at *Archivo Storico del Movimento Operaio Brasileiro* (ASMOB). The meanings of the guard and the production of this document point to possibles ways of thinking about cultural flows and cultural connections, especially with the exile experience that is related to the context of the source.

KEYWORDS: Civilian-military dictatorship. Memory. Cultural resistance.

Introdução

A música popular na década de 1970 na América Latina ocupa um espaço muito significativo como forma de resistência às ditaduras civis-militares do período. Especialmente nos países do Cone Sul, como Brasil, Chile, Argentina e Uruguai, muitos artistas se engajaram em ter uma produção artística que fosse crítica ao regime e denunciasse o autoritarismo vigente em seus respectivos países. Os movimentos de renovação musical que se iniciam nos anos 1960, como a Música Popular Brasileira (MPB) e a *Nueva Canción Chilena* (NCCh), são muito importantes para a memória dessa época no que diz respeito à resistência cultural e à articulação entre arte e política, em um contexto de acirradas disputas ideológicas.

No Chile, as bases desse processo de renovação musical estiveram próximas às do Brasil na década de 1960, ainda que possuam suas especificidades. Como aponta a historiadora Carine Dalmás:

A preocupação dos comunistas chilenos em estabelecer as bases estéticas e ideológicas para um trabalho simbólico de denúncia das contradições sociais e de uma pedagogia política marcada pela cultura política dita ‘nacional-popular’ resultou em projetos estético-ideológicos semelhantes aos desenvolvidos no Brasil. Nesse sentido, houve no Chile a valorização da Nova Canção Chilena (NCCh) no campo musical, e das Brigadas Ramona Parra no campo visual; e no Brasil, a participação do PCB, nos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e no campo musical através da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB). (DALMÁS, 2013, p. 12-13)

A política do nacional-popular pode ser vista então como fator estimulante das mudanças no campo artístico-cultural chileno e, ao mesmo tempo, como uma forma de identificar a circulação de ideias entorno do papel da cultura no Chile e no Brasil. Nesse mesmo período, os debates entre intelectuais brasileiros sobre os elementos que constituiriam uma expressão simbólica da nacionalidade brasileira, através da arte, também foram articulados a partir do nacional-popular, como a criação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), assim como menciona a autora.

Nomes como Violeta Parra, Víctor Jara e os conjuntos Quilapayun e Inti-Illimany, são algumas das referências da NCCh. Um ponto de virada que possibilitou o impulsionamento dos projetos de artistas comprometidos com questões políticas, culturais e sociais, dentro da renovação da música popular chilena, foi a inauguração da Peña de los Parra em 1964, criada pelos irmãos Ángel e Isabel Parra na cidade de Santiago. Ambos, filhos da cantora chilena Violeta Parra, nome de extrema relevância para a música popular chilena nos anos 1950 e que contribuiu também com suas pesquisas sobre o folclore chileno. A peña funcionava como um centro cultural, frequentada por muitos jovens e como um local de maior liberdade, “onde os cantores folclóricos poderiam se aparecer com as roupas comuns de uso diário para se apresentar e trocar canções e ideias” (JARA apud SCHMIEDECKE, 2015, p. 60). Esse modelo teve suas diversificações, mas constituiu um forte movimento de organização de peñas pelo país por parte de sindicatos, centros estudantis, juntas vicinais e locais comerciais (GONZÁLEZ apud SCHMIEDECKE, 2015, p. 60). No que diz respeito às peñas formadas por estudantes:

Tais peñas se consolidaram não apenas como espaço de experimentação musical – no qual os músicos podiam difundir repertórios que se adaptavam menos às regras da indústria fonográfica –, mas também como centro de reunião política da esquerda chilena, sendo que a Peña de los Parra “Adquiriu a fama de viver cheia de revolucionários, desde marxistas até uma nova modalidade de cristãos de esquerda”. (SCHMIEDECKE, 2015, p. 61)

A colocação da historiadora Natália Schmiedecke demonstra como esses espaços estavam para além das apresentações artísticas. As peñas, como centros de reuniões políticas da esquerda chilena, auxiliaram na estruturação de uma rede de apoio, entre artistas e o Partido Comunista Chileno (PCCh), que é visível através da criação do selo fonográfico Discoteca del Canto Popular (DICAP) em 1967, em conjunto com a Juventude Comunista Chilena. Isso foi fundamental para a difusão das músicas de conteúdo político que não tinham uma dimensão relevante nas rádios nacionais. O repertório musical, que no final dos anos 1960 será denominado como Nueva Canción Chilena, não era o único em voga como proposta de renovação da música popular. A autora também chama atenção para as três “tendências” que estavam presentes nessa cena:

Assim, designamos “Nova Ola” o repertório vinculado ao rock e à balada romântica; “Neofolklore” a proposta de modernização da Música Típica; e “Nova Canção Chilena” o movimento que reuniu artistas identificados à ideia de compromisso com a realidade social nacional e latino-americana. (SCHMIEDECKE, 2015, p. 54)

Nesse sentido, é preciso levar em consideração que a consolidação da NCCh parte, de certo modo, de uma necessidade dos artistas mais comprometidos com os problemas sociais em se distinguirem do que era proposto (SCHMIEDECKE, 2015, p. 71). Em um primeiro momento, a criação das peñas e da DICAP abriram as portas para o desenvolvimento dos projetos de muitos artistas engajados, enquanto a partir de 1969 o movimento encarou uma outra guinada com o *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*. O festival impulsionou a produção musical de artistas ligados ao *Neofolklore*, ao mesmo tempo que batizou de *Nueva Canción Chilena* o movimento dos “artistas identificados à ideia de compromisso com a realidade social nacional e latino-americana” (SCHMIEDECKE, 2015, p. 54). Assim, houve uma forte disputa entre grupos do *Neofolklore* e da NCCh com relação aos limites dessa modernização da Música Típica, principalmente sobre a politização das canções.

No ano seguinte, alguns desses artistas da NCCh¹ atuaram na campanha pela candidatura de Allende. Suas ações de apoio iam desde participações em comícios da Unidade Popular (UP) até gravações de músicas, com temáticas diretamente ligadas ao cenário eleitoral. A vitória de Allende configurou um período muito significativo para a sociedade chilena e, por sua vez, para o papel da NCCh no âmbito cultural.

No ritmo da NCCh, o ambiente cultural do governo UP passou a ser caracterizado pela expansão da cultural popular folclórica que acabou por se tornar uma modalidade alternativa e de contestação das formas até então hegemônicas nas esferas artísticas. Estas atividades somaram-se às ações das

¹ Víctor Jara, Isabel e Ángel Parra, Rolando Alacrón, Patricio Manns, Sergio Ortega e os conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani, Aparcoa e Tienponuevo, foram alguns nomes dos que atuaram na campanha pela candidatura de Allende.

universidades e dos organismos de desenvolvimento social, apoiados pelo Ministério da Educação e outras entidades governamentais que viram na promoção da cultura popular um fator de afirmação do projeto de transição ao socialismo. Com o apoio da UP, estas organizações ampliaram seu espaço de atuação e sua administração se deu sob os signos da esquerda e com claras conotações militantes. (DALMÁS, 2017, p.45).

Ao demonstrar o investimento do Estado na promoção da cultura, principalmente dentro do espaço universitário, esse fator aponta tanto para semelhança com o caso brasileiro, em que grande parte das atividades culturais eram organizadas por estudantes universitários, quanto na diferença de como esse processo de fomento cultural foi articulado. A colocação feita por Carine Dalmás também expõe como a NCCh assumiu um caráter que estava para além da renovação musical. Esse aspecto é visível através da atribuição do Governo Popular à NCCh como uma “arte oficial”, elegendo nesse período paralelamente Víctor Jara, Isabel Parra, Inti-Illimani e Quilapayún como Embaixadores Culturais. Após o golpe militar de 11 de setembro de 1973, que destituiu Allende do governo e deu início à ditadura de Pinochet, artistas ligados ao governo Allende foram assassinados, como Victor Jara, ou buscaram o exílio, como os grupos Quilapayún e Inti-Illimani. A NCCh tornou-se símbolo da resistência cultural chilena e seu impacto internacional, através dos artistas no exílio, possibilitou espaços para denúncias contra a ditadura de Pinochet e a formação de redes de solidariedade.

A opção por focar na NCCh em detrimento dos movimentos de outros países do Cone Sul não significa uma limitação total da análise, principalmente porque eles também são absorvidos pelo repertório brasileiro. Essa escolha está atrelada à documentação quanto à especificidade do caso chileno nessa época. Como aponta a historiadora Tanya Harmer sobre a particularidade do governo Allende no contexto internacional:

Junto com a coalizão heterogênea de esquerda que representava, a Unidade Popular (Unidade Popular, ou UP), Allende não só desafiou as regras da revolução socialista, mas também tentou redefinir o lugar do Chile no mundo com base no "pluralismo ideológico" nos assuntos internacionais. Mas ao fazer isso, ao mesmo tempo em que se esforça para ajudar a remodelar o sistema econômico e político mundial de acordo com as necessidades do Sul global, ele e seu governo colocaram o conceito de *détente* - ou pelo menos a ideia de que a *détente* pode beneficiar e incorporar o global Sul— para o teste² (HARMER, 2011, p. 21).

A distensão (*détente*) indicada pela autora ajuda a caracterizar o processo articulado pelo Governo Popular, em que através da via chilena ao socialismo buscava-se incorporar interesses dos países do sul. Assim, a chamada “experiência chilena”, que corresponde ao período em que Allende esteve no governo, teve um impacto para além das fronteiras, pois despertou esperança e curiosidade por parte de militantes

² Together with the heterogeneous left-wing coalition he represented, Unidad Popular (Popular Unity, or UP), Allende not only challenged the rules of socialist revolution but also attempted to redefine Chile's place in the world on the basis of “ideological pluralism” in international affairs. But in doing so at the same time as striving to help reshape the world's economic and political system in line with the global South's needs, he and his government put the concept of *détente*—or at least the idea that *détente* might benefit and incorporate the global South— to the test.

comunistas e de esquerda dos países vizinhos, além de ter sido vista como uma ameaça para os setores conservadores. No caso de alguns exilados brasileiros, o Chile foi um destino comum diante dessa expectativa de consolidação de um governo socialista na América do Sul.

Ao identificar outros movimentos de renovação musical em países do Cone Sul, para além da MPB, uma pergunta que surgiu foi: diante de uma proximidade cronológica da estruturação desses movimentos e as funções que essas músicas desempenharam no contexto repressivo de seus respectivos países, seria possível traçar conexões entre o cancionero latino-americano e a resistência cultural brasileira? Isso me estimulou a refletir sobre os significados das representações e incorporações do repertório da *Nueva Canción*, especificamente da *Nueva Canción Chilena*, pela resistência cultural brasileira³. No entanto, para este artigo, proponho explorar a presença da *Nueva Canción Chilena* na memória resistência cultural brasileira, a partir da análise do livreto *Cancionero de la Nueva Canción Chilena*, localizado no acervo online do Centro de Documentação e Memória da UNESP (CEDEM), sob a guarda do Arquivo Histórico do Movimento Operário Brasileiro (*Archivo Storico del Movimento Operaio Brasileiro - ASMOB*).

Na próxima sessão, apresento alguns pontos da historiografia brasileira sobre a temática em questão e sobre o conceito de memória. Em seguida, divido a análise da fonte em duas partes. Na primeira, aponto características do ASMOB para demonstrar sua função como um arquivo de memórias sobre a resistência ao regime militar brasileiro, além de identificar significados da guarda do documento. Já na segunda parte, chamo atenção para os principais elementos do conteúdo do livreto.

Outros rumos para a memória da resistência cultural

A partir dos anos 2000, com o avanço de investigações no campo da História Social e Cultural sobre o período da Ditadura Militar brasileira, surgiram muitos temas relacionados à produção e resistência cultural dessa época. Os trabalhos de autores como, Marcos Napolitano, Tânia da Costa Garcia, Marcelo Ridenti, Miliandre Garcia e entre outros, são fundamentais para compreender as dinâmicas entre arte e política que ocorreram na década de 1960 e 1970. Ademais, a incorporação de novas fontes e metodologias possibilitam uma maior interdisciplinaridade entre a História e outras áreas das Ciências Sociais, abrindo caminhos na historiografia para uma análise mais plural sobre o regime militar brasileiro ao ampliar as perspectivas de análise. O uso de jornais, entrevistas, fotografias, músicas, além da possibilidade de acesso aos documentos oficiais liberados após seus respectivos períodos de sigilo, constituem parte do leque de documentos que esses pesquisadores buscaram para

³ Vale destacar, como aponta o historiador Marcos Napolitano (2017), que a resistência cultural brasileira não foi constituída por valores homogêneos. As diferentes idealizações ao longo da Ditadura Militar, sobre o que seria essa resistência, evidenciam as articulações sociais e culturais que estruturaram dinâmicas específicas de resistência. Essa ideia ajuda a romper com algumas dicotomias produzidas pela historiografia brasileira, ainda que com cuidado para não generalizar ou relativizar as produções culturais da época.

adentrar no universo cultural e identificar disputas de memória, idealizações, dicotomias e paradigmas do cenário artístico-cultural do período em questão.

Nos últimos dez anos, a historiografia brasileira teve contribuições de pesquisadores que estavam atentos para questões similares e que buscaram estabelecer diálogos com os movimentos da *Nueva Canción* em outros países do Cone Sul, para além do Chile. As produções estão presentes no campo da História Social e Cultural (GARCIA, 2006, 2015, 2021; GOMES, 2011, 2017, 2018; GIMÉNEZ, 2016), da Sociologia (CUNHA, 2019) e da Música (TEÓFILO, 2016), apresentando uma diversidade de perspectivas e metodologias nos estudos de seus objetos. Isso também é visível pela variedade da natureza textual desses trabalhos, composta por artigos, monografias, dissertações e teses.

Com relação às pesquisas dos historiadores, a abordagem comparada (GIMÉNEZ, 2016) e a transnacional (GOMES, 2017) predominam nesses estudos, tornando visíveis as particularidades de cada caso e estabelecendo conexões culturais que aludem a observação feita por Frederik Barth, em que “as ideias que compõem a cultura transbordam os seus limites e se difundem de forma diferenciada, criando uma variedade de agregados e gradientes” (BARTH, 2005, p. 17). Além disso, ao se atentarem para as experiências de artistas da MPB e da *Nueva Canción* latino-americana, essas narrativas possibilitam um novo olhar sobre os aspectos culturais do período, mas com suas tonalidades. A articulação entre experiência e cultura é uma chave fundamental para esse tipo de discussão, pois levando em consideração a ideia de Barth:

Mais precisamente isso significa que cultura é induzida nas pessoas por meio da experiência – logo, para identificá-la, temos de ser capazes de apontar para essas experiências. Temos também de aceitar as seguintes implicações: que a cultura deve ser constantemente gerada pelas experiências por meio das quais se dá o aprendizado. Assim, temos de ter um foco – não para afirmar que a cultura é localizada em algum lugar, mas como uma forma de identificar onde ela está sendo produzida e reproduzida (BARTH, 2005, p. 16).

Ao compreender a cultura “gerada pelas experiências” e “como uma forma de identificar onde ela está sendo produzida e reproduzida”, o autor não só aponta para uma crítica ao pensamento essencialista sobre cultura como demonstra o estado de fluxo da cultura. Esse estado é uma das características que pode ser tomada como parâmetro para as reflexões sobre cultura no que diz respeito à relação da NCCh com a resistência cultural brasileira.

Sobre a resistência cultural, Marcos Napolitano traz uma reflexão instigante em seu artigo *A “resistência cultural” durante o regime militar brasileiro: um novo olhar historiográfico*. Ao final do texto, ele aponta para a “dimensão da cultura de resistência que ainda não foi suficientemente analisada pela historiografia: seu impacto para a construção de uma memória sobre o regime militar brasileiro” (NAPOLITANO, 2015, p. 208). Longe de ser uma memória hegemônica ou ligada a história oficial, o autor aponta isso em uma nota esclarecendo que é exatamente pela sua ambiguidade e fluidez que se percebe a “colagem de várias perspectivas críticas sobre o regime militar, amalgamadas sob o signo da conciliação” (NAPOLITANO, 2015, p. 210). O que se pode entender que, através da análise da construção da memória sobre o regime é

possível identificar idealizações, dicotomias e com isso, compreender singularidades do período a partir do conjunto de representações que estão em um campo de disputa. Napolitano não chega a adentrar em questões relativas aos movimentos artístico-culturais de outros países do Cone Sul nesse artigo, mas essas passagens iluminam um caminho possível para pensar a dimensão da resistência cultural.

A escolha ao propor uma reflexão sobre a NCCh, como parte de um repertório musical da resistência cultural brasileira, também foi tomada através do reconhecimento das lacunas ainda existentes sobre esse tema. Na historiografia brasileira, houve um avanço com estudos que tratam das conexões e das especificidades dos movimentos culturais latino-americanos nas décadas de 1960 e 1970, como foi comentado. Contudo, isso também é visível na memória sobre o regime militar brasileiro, que por muitas vezes deixa à margem as circulações de elementos culturais entre países do Cone Sul, especialmente na década de 1970.

Assim, tomando a ideia de Jeanne Marie Gagnebin sobre o rastro como metáfora da memória:

Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente — sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados — como são outros signos culturais e lingüísticos —, mas sim deixados ou esquecidos. (GAGNEBIN, 2006, p. 111)

Os termos que Gagnebin utiliza para caracterizar o rastro, o “não intencional”, “involuntário”, “deixado” e “esquecido”, são fundamentais para compreender a posição da NCCh na memória da resistência cultural brasileira. Pensar a NCCh como um rastro significa, então, observar como seus vestígios passam despercebidos e que conferem uma “presença ausente” no repertório musical evocado pela memória da resistência cultural brasileira. De certo modo, essa ideia também se aproxima da perspectiva do historiador Carlo Ginzburg sobre o paradigma indiciário, em que: “[...] os indícios aparentemente imperceptíveis podem proporcionar a capacidade de remontar a uma realidade complexa não vivenciada” (GINZBURG, 1986, p. 152). Assim, se é possível identificar indícios da NCCh na resistência cultural brasileira, então sua presença na memória da resistência cultural aparece com um rastro, aquilo que foi deixado de lado, pois levando em consideração o que Pollak apresenta sobre a função da memória coletiva:

Estudar as memórias coletivas fortemente constituídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade,

para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis. (POLLAK, 1989, p. 9)

A coesão que o autor aponta, direcionada para essa tentativa de “definir e de reforçar sentimentos de pertencimentos e fronteiras sociais”, serve para compreender a posição da NCCh nessa memória. Retomando a colocação feita por Napolitano, em que a memória do regime militar foi constituída por perspectivas críticas amalgamadas pela conciliação, pode-se pensar que, ainda que presente na resistência cultural brasileira, a NCCh fica apagada nesse processo. A memória como instrumento para definições de valores a serem compartilhados no tempo presente, também corresponde aos esquecimentos e silenciamentos de narrativas.

O ponto alto aqui neste artigo é identificar alguns elementos da NCCh contidos no livreto, tendo em vista que foi destinado para um arquivo de memórias da resistência contra a ditadura civil-militar brasileira e outras ditaduras no Cone Sul, o ASMOB. Diante disso, também refletir sobre como a NCCh não ficou restrita às suas fronteiras e que isso demonstra o estado de fluxo da cultura, levando em consideração o exílio não só como um deslocamento de pessoas, mas de valores culturais.

A fonte que será analisada foi produzida na Itália em 1976 e intitulada de *Cancionero de la Nueva Canción Chilena*. O pequeno livreto tem 34 páginas, compostas por um breve panorama histórico sobre o movimento da *Nueva Canción* na América Latina, em italiano, e 22 canções de artistas da *Nueva Canción*, como *Exilada del sur* de Violeta Parra e Patricio Manns; *El pueblo unido jamás será vencido* de Sergio Ortega e do grupo Quilapayún; e *Vientos del pueblo* de Víctor Jara. Todas estão em espanhol e com traduções para o italiano, sendo que algumas apresentam em determinadas partes os acordes musicais referentes ao trecho da letra, mas sem as ilustrações do violão indicando o posicionamento dos dedos. Outro fator relevante são as ilustrações que acompanham certas músicas, produzidas pela Brigada Muralista Pablo Neruda. Nesse período, grupos e artistas do movimento da NCCh estavam no exílio na Europa, alguns um pouco antes do golpe, e os que realizaram pequenas apresentações e turnês conseguiram se manter, além de alcançarem um prestígio internacional. O estudo dessa fonte é um primeiro passo para identificar os rastros da NCCh na memória da resistência cultural brasileira.

Localizando a memória

Explicar a relação desse documento com o ASMOB é um ponto crucial dessa análise. A trajetória da constituição desse arquivo traduz o que ele representa para a memória sobre a ditadura civil-militar brasileira. Com a intensificação da ditadura, os acervos pessoais de militantes de esquerda foram alvos da polícia e, sob o risco de eliminação, familiares e amigos tiveram que esconder e mantê-los seguros para sua preservação. Um desses exemplos é o de Astrojildo Pereira, que com a ajuda das professoras Dora Henrique da Costa, Marly de Almeida Gomes Vianna e Zuleide Faria de Melo foi possível despistar e enviá-lo para Milão em 1977. Demais registros produzidos sobre a resistência às ditaduras no Brasil e na América Latina também foram destinados ao ASMOB no mesmo período, esses formam a Coleção Exílio que conta com documentos editados no exterior.

Criado em 1977 pelos professores José Luiz Del Roio e Maurício Martins de Mello através da Fundação Giangiacomo Feltrinelli, localizada em Milão na Itália, o ASMOB era composto em suma pelos acervos pessoais de Astrojildo Pereira e Roberto Morena. Astrojildo Pereira nasceu em 1890 e faleceu após ser preso pela ditadura em 1965, foi militante anarquista, crítico literário, líder da Confederação Operária Brasileira e fundador do Partido Comunista no Brasil em 1922, sendo imprescindível para a memória da luta da esquerda e dos trabalhadores. Nascido em 1902, Roberto Morena foi operário, sindicalista, secretário-geral da Confederação Geral do Trabalho (CGT) e representante do Brasil na Federação Sindical Mundial quando estava no exílio após o golpe de Estado de 1964. Foi deputado federal na década de 1950 e sua trajetória como militante pelo Partido Comunista iniciou em 1924 ao ingressar no então clandestino Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Em um artigo da Revista Novos Rumos em 1995, José Luiz Del Roio aponta que no exílio Morena já demonstrava uma preocupação, que não era individual, sobre o legado que essas lutas poderiam tomar: [...] as classes dominantes seriam capazes de borrar o passado de lutas sociais, o esforço dos trabalhadores e democratas, para a construção de uma sociedade brasileira mais justa? (DEL ROIO, 1995, p. 61) Esse sentimento pode ser relacionado ao receio de um silenciamento dessas ações e, talvez mais do que isso, a sensação de uma falta de valorização das lutas por direitos conquistados através das mesmas.

A respeito da importância da preservação da memória e do ASMOB, a professora Maria Ciavatta comenta em um artigo sobre e destaca uma questão ainda pertinente atualmente e que deve ser tomada com atenção:

Aqui, como em muitos países, as elites sempre estiveram preocupadas em preservar para a posteridade seus feitos, suas vitórias e sucessos, suas dinastias e descendentes, e conservar se no poder. Mas é escassa a memória das lutas de resistência, das revoltas e das revoluções dos setores populares, das classes trabalhadoras, das lutas para instituir e garantir direitos (CIAVATTA, 2014, p. 159).

Desse modo, o ASMOB e outros acervos de natureza semelhante são formas de resistência de narrativas ofuscadas, distorcidas e silenciadas por disputas e imposições de grupos, sobre uma visão hegemônica do passado que por sua vez os mantém no poder. A possibilidade dos pesquisadores terem acesso a essas fontes é o que abre espaço para novas perspectivas sobre o tempo não vivido, o que traz uma pluralidade para a história.

Os documentos encontrados possuem então um significado que vai para além de sua produção, relacionado à função do ASMOB e o significado que ele possui enquanto um arquivo de memórias sobre a resistência ao regime militar brasileiro. Por isso, mesmo que o conteúdo da fonte analisada mais a frente seja somente sobre as características da NCCh, a sua localização no ASMOB é um dos indícios sobre a presença da NCCh na memória da resistência cultural brasileira.

Na ficha catalográfica do livreto indica-se que ele pertence ao fundo/coleção ASMOB. Essa coleção, segundo o site do CEDEM, é composta por panfletos, revistas, jornais, livros e outros tipos de documentos, doados por militantes de diversas

organizações e partidos, que se encontravam exilados em vários países, nas décadas de 60 e 70. Tendo em vista esse contexto, é necessário pensar a guarda desse documento com relação à experiência do exílio, levando em consideração a especificidade desse deslocamento que, seja voluntário ou forçado, o indivíduo se encontra sem a possibilidade de retorno naquele momento.

“Pueblo que canta no morira”

Figura 1 - Capa e contracapa do livreto.



Cancionero de la Nueva Canción Chilena. Autor não identificado. 1976. Fonte: ASMOB, CEDEM.

A capa e a contracapa do livreto *Cancionero de la Nueva Canción Chilena* merecem destaque. A ilustração da capa possui característica dos movimentos muralistas chilenos, os quais surgiram no final da década de 1960, formado por jovens “para fazer propaganda política dos projetos e dos candidatos dos principais partidos de esquerda chilenos” (DALMÁS, 2007, p. 226). No caso da Brigada Pablo Neruda, que assina o desenho, ela foi um movimento criado a partir de muralistas que tiveram que se exilar após o golpe de 1973.

Figura 2 - Fragmento de um mural produzido pela Brigada Ramona Parra



Fragmento de um mural em Santiago produzido pela Brigada Ramona Parra. 1972. Brigada Ramona Parra. Fonte: *Chile: Breve Imaginería política*. Disponível em: <http://www.abacq.net/imagineria/expoa.htm>

A partir desse mural é possível identificar alguns pontos estéticos comuns, como a caracterização dos rostos, as cores, a estrela e alguns elementos simbólicos relacionados aos trabalhadores, como as chaminés das fábricas e a ferramenta no canto esquerdo da pintura. Nesse sentido, me ancoro na perspectiva defendida por Carine Dalmás, em que essas imagens podem ser lidas enquanto documentos históricos a partir do conceito de representação política (DALMÁS, 2017, p. 16). Segundo a autora:

O conceito de representação é entendido, na perspectiva de Roger Chartier, como a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, ou seja, o objeto não existe a não ser no signo que o representa. Portanto, ao considerarmos as imagens de propaganda como representações, entendemos que elas expressam certas convenções socioculturais que permitiam sua compreensão pela sociedade em geral, devido ao recurso a uma simbologia familiar ao seu público alvo, o que intensificava seu poder de comunicação. (DALMÁS, 2017, p. 16)

Vale então observar com atenção esses símbolos presentes nas ilustrações, de forma a compreender também a força do imaginário social que foi produzido por meio dessa expressão artística.

Os elementos da capa [Figura 1] que merecem destaque são: o violão com a estrela de Arauco; a bandeira do Chile representando o cabelo; a engrenagem; e a flauta *quena*. O violão e a flauta *quena* são instrumentos muito simbólicos como resistência ao imperialismo cultural, marcado pelos instrumentos elétricos, e à própria ditadura. Além desses dois, o *charango*⁴ também tinha uma importância muito significativa, apesar de não aparecer na ilustração. Principalmente a *quena* e o *charango* foram instrumentos utilizados nas músicas da NCCh como uma forma de atribuir uma sonoridade latino-americana e não somente chilena. A relevância desses instrumentos aparece em uma parte do histórico sobre o movimento da NCCh contido no livreto:

⁴ Instrumento de cordas típico da região andina.

A administração fascista em um dos seus primeiros decretos proibiu o uso de instrumentos como a flauta quena ou o charango por serem: “estranhos à tradição”. Esta proibição foi anulada. Na prática existiam dezenas de grupos nos bairros e nas escolas que continuavam tocando a música americana apesar de os textos e os conteúdos não serem aparentemente comprometedores, mas foi uma clara manifestação de continuidade da nova canção chilena⁵ (IL GUADO, 1976, p. 8).

A caracterização de uma administração fascista e a menção a forma que o regime entendia esses instrumentos levantam algumas interpretações. Podem ser como uma lembrança árdua e que instiga um certo sentimento de revolta, diante das perseguições, censuras e condenações feitas pela ditadura militar chilena às produções da NCCh. Ao mesmo tempo, percebe-se um alívio ao falar da continuidade da manifestação da NCCh pelo uso do instrumento, mesmo que fosse para tocar músicas “americanas”. É nessa suposta contradição, a de tocar músicas estrangeiras com um instrumento tradicional, que é possível visualizar a importância da flauta e do *charango* como símbolos culturais e representantes das tradições. A estrela no centro do violão, a mesma da bandeira, está ligada ao caráter de república unitária e, principalmente, aos povos indígenas originários do Chile. Sua presença no instrumento afirma o compromisso dessa música com o seu passado e tradição. Como demonstra Carine Dalmás nas análises de alguns murais da Brigada Ramona Parra, a utilização da estrela também pode ser associada ao “símbolo da vitória” e à expectativa da consolidação do socialismo (DALMÁS, 2017, p. 165). A bandeira que forma o cabelo da pessoa também condiz com um sentimento nacional, o que em uma visão metafórica pode-se dizer que é aquilo que cresce e permanece na cabeça. Já a engrenagem representa o povo e os trabalhadores, personagens caros para as temáticas das músicas da NCCh e para o pensamento de esquerda incorporado pelo campo artístico.

Na contracapa [Figura 1], Víctor Jara aparece representado como um herói. Músico, poeta, militante e professor, Jara foi assassinado em 1973 no campo de concentração no *Estadio Chile* (atualmente *Estadio Víctor Jara*), após ser preso em uma manifestação no mesmo ano na Universidade Técnica do Estado. Suas músicas, sua imagem e seu nome, como vemos em “*Víctor Jara ¡¡presente!!*”, tornaram-se símbolos da resistência cultural chilena. A frase que é de uma canção antifascista espanhola, “*Pueblo que canta no morira*”, enfatiza o forte apelo para a canção e o seu papel enquanto instrumento de luta. Vale lembrar que há 22 músicas da NCCh nesse documento, algumas com os acordes musicais, o que ainda possibilita qualquer um que saiba tocar violão a tentar reproduzi-las e, sendo assim, auxiliando a divulgar e popularizar o movimento através da música.

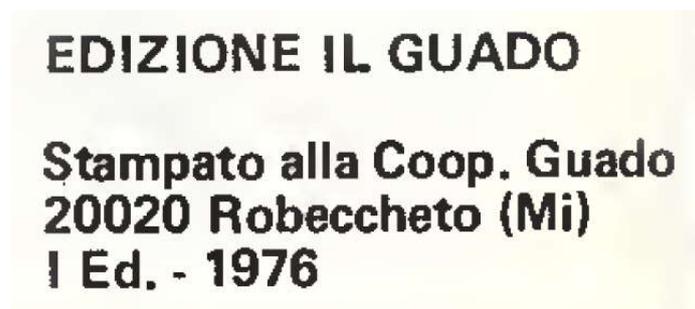
O libreto apesar de conter um número pequeno de páginas possui uma formatação muito próxima a de um livro, com 23cm de altura e 17cm de largura. O histórico encontrado entre a terceira e a nona página, apresenta uma linguagem que mescla entre o formal e o informal, ainda que tenha notas ao final do texto. As músicas traduzidas para o italiano também são um fator que chama atenção. Essas

⁵ La giunta fascista in uno dei suoi primi decreti ha proibito l'uso di strumenti come la quena o il charango per essere: "estranei alla tradizione". Questa proibizione è stata sconfitta, e nella pratica ci sono decine di gruppi nei quartieri e nelle scuole che continuano a suonare la musica americana sebbene con testi e contenuti apparentemente non compromettenti ma in una chiara manifestazione di continuità della nuova canzone cilena.

características abrem a possibilidade de pensar em qual seria o público-alvo dessa publicação. A opção por escrever na língua local pode ser vista por dois ângulos: a intensão de disseminar a cultura e a NCCh em um país com costumes diferentes dos seus, ou seja, para outras pessoas e não entre eles; e como uma forma de legitimação e afirmação de suas identidades enquanto exilados. Mas há outro elemento muito peculiar para essas ideias e que está na última página [Figura 3].

Figura 3 - Endereço postal da publicação na última página do livreto:

Edição *Il Guado*. Impresso na Cooperativa *Guado*.



Fonte: *Cancionero de la Nueva Canción Chilena*. Autor não identificado. 1976. ASMOB, CEDEM.

O endereço da impressão e da entidade que esteve à frente da publicação são referentes à Robecchetto con Induno, uma comuna italiana da região da Lombardia a trinta quilômetros de Milão. A Cooperativa *Guado*, ou *Il Guado*, foi criada em 1973 pelo pintor, escritor, ensaísta e professor italiano Daniele Oppi, que viveu e trabalhou por trinta e cinco anos nessa região. A quinta, que era conhecida como *Cascina del Guado*, foi adquirida por Oppi em 1969 para sua moradia quando saiu de Nova York, em seguida o restaurou por representar um patrimônio cultural e paisagístico da Lombardia. Fundou ali, junto com sua mulher, uma comuna que era composta sobretudo por jovens e artistas, locais e não locais, interessados em buscar respostas para suas questões urgentes da época. A Cooperativa *Guado* surge então pela intensa atividade que esse grupo exercia no trabalho para a melhoria das condições sociais e culturais do território. A partir dessa institucionalização, houve entre as diversas atividades de comunicação a produção de cento e quinze jornais municipais, tendo como tema principal a difusão da cultura da democracia e seu exercício pelos cidadãos⁶. Em um documento do site oficial do *Il Guado*, aponta-se que:

O período é caracterizado pelo contato o mais descentralizado possível com as populações do território vizinho. Foram atividades de serviço, caracterizadas pela produção de boletins locais, exposições divididas, espetáculos teatrais nas praças, organização e participação em festas institucionais, projeção de filmes, sempre interagindo com os cidadãos.⁷

⁶ Mais informações no site oficial *Guado Officine Creative*. Disponível em: <<https://www.guadoofficinecreative.it/il-guado/>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

⁷ Il periodo è caratterizzato dal contatto il più possibile decentrato con le popolazioni del territorio limitrofo, praticamente dall'abbiatense, al magentino, fino al castanese. Fu un'attività di servizio, caratterizzata da una produzione di bollettini locali, esposizioni frazionate, eventi teatrali nelle piazze, organizzazione e partecipazione a feste istituzionali, proiezione di films, sempre interagendo con la

O estímulo cultural é uma marca bem visível da Cooperativa, ao mesmo tempo que essa descentralização aparenta ir além dos aspectos espaciais. O *Cancionero de la Nueva Canción Chilena* serve como exemplo disso, em que se propõe a disseminação de uma cultura diferente dos costumes locais. Assim como a guarda desse documento pode ser relacionada a um sentimento de empatia e solidariedade, a possibilidade desse texto ter sido publicado através do *Il Guado* também é uma forma de pensar uma rede de solidariedade entre exilados e italianos. Diante desse cenário, provavelmente o livreto era direcionado para jovens e artistas, mas não se pôde saber ao certo qual o alcance que a Cooperativa tinha e como era feita essa distribuição.

Além disso, a dimensão do espaço em que se encontra essa produção é um fator que pode ser relacionado a uma recordação de José Luiz Del Roio em uma entrevista na década de 1990. A primeira pergunta era sobre como ele foi parar na Itália e na área da memória operária, o que o fez lembrar brevemente de sua situação no exílio na década de 1970:

Fui parar na Itália por motivos de exílio político. Depois de viver um pouco em vários países, acabei me fixando na Itália, embora fosse um país extremamente difícil. A Itália nunca deu asilo político para ninguém, a não ser para países do Leste. E isso sempre gerou muita dificuldade para exilados. Milão mesmo era uma cidade praticamente deserta de brasileiros naquele período, pelo menos de brasileiros da área política. O que aconteceu é muito simples: eu era muito amigo do líder operário Roberto Morena, que morava em Praga, e sempre que podia ele vinha a Milão. Roberto Morena foi um líder operário estranhíssimo. Por exemplo, adorava ópera. Então quando podia pegava o trem e vinha ver algum espetáculo em Milão. Conheci o Morena ali (DEL ROIO apud PESSANHA, 2020, p 372).

São dois pontos dessa fala que chamam atenção para o que foi discutido até agora. O primeiro é a caracterização da Itália como um país “extremamente difícil”, que “nunca deu asilo político para ninguém, a não ser para países do Leste” e que isso sempre foi uma dificuldade para os exilados. Essa visão cria a percepção de um espaço pouco agradável para esse indivíduo que busca o exílio, um lugar que possivelmente não se tem muitos laços de amizade ou afetivos e que implica no modo pelo qual esse sujeito passa a agir diante dessa nova realidade. A ausência de brasileiros em Milão é outro elemento que merece destaque. Como coloca a historiadora Verena Alberti, sobre a comunicação entre entrevistado e entrevistador:

Tanto um como o outro tem determinadas ideias sobre seu interlocutor e tenta desencadear determinadas ações, seja fazer com que o outro fale sobre sua experiência (do lado do entrevistador), seja fazer com que o outro entenda o relato de tal forma que modifique suas próprias convicções enquanto historiador (do lado do entrevistado). (ALBERTI, 1996, p. 3).

Talvez a pergunta do entrevistador pode não ter tocado Del Roio, de forma que não tenha estimulado sua memória a evocar momentos de contato com outros exilados que não fossem brasileiros. Contudo, ao analisar o segundo ponto é possível levantar algumas possibilidades sobre essa questão.

Os encontros com Morena em Milão e o interesse pela ópera são imagens muito caras para o entrevistado, ele retoma essa lembrança não só nesse trecho como em seu artigo publicado 1995, já mencionado aqui. Mesmo que a ópera italiana esteja muito distante da NCCh, o que importa é a vivência desses dois em Milão, o que instiga a possível aproximação com a aquisição do documento. Demais fatores também encaminham para essa ideia. Tanto na trajetória de vida de Morena quanto na de Del Roio, ambos estiveram de passagem no Chile quando buscavam exílio após o golpe de 1964. Morena ficou apenas um ano, aproximadamente em 1967, mas já Del Roio esteve no início da década de 1970 e colaborou com a administração do governo de Salvador Allende, mudando-se para Argélia depois da implantação da ditadura no Chile em 1973.

Essas particularidades demonstram que eles estavam atentos e ainda puderam presenciar as mudanças que ocorriam na conjuntura chilena. Não cabe aqui discutir se tiveram ou não contato com os movimentos artístico-culturais articulados na época, principalmente a NCCh. Porque como eram pessoas de intensa atividade política, há uma grande possibilidade de que soubessem de algo a respeito, tendo em vista que muitos artistas chilenos se dedicaram a apoiar e fazer propaganda na campanha de Allende para a presidência. Na verdade, cabe compreender que seus deslocamentos alteram suas subjetividades e com isso seus aspectos culturais, pois “a cultura está em um estado de fluxo constante. Não há a possibilidade de estagnação nos materiais culturais, porque eles estão sendo constantemente gerados, à medida que são induzidos a partir das experiências das pessoas” (BARTH, 2005, p. 17).

O pensamento de Barth coloca novamente a importância da experiência como força motriz desse fluxo nos materiais culturais. Nesse sentido, pretendo apenas desconsiderar que essa aparente lacuna na memória de Del Roio poderia estar relacionada a um distanciamento da NCCh e outros movimentos. O que é preciso enfatizar, diante da perspectiva de Barth, é como há uma gama diversa de agentes, com culturas diferentes, que estão ligados direta e indiretamente à fonte analisada.

Até então, para a curiosidade de quem poderia ter escrito o breve histórico do movimento da NCCh e escolhido as músicas que estão no *Cancionero de la Nueva Canción Chilena*. No discurso desse autor ou autora desconhecida, os termos empregados, os detalhes dos eventos mencionados e o tom que conduz o texto, aproxima essa pessoa a uma identidade chilena.

O histórico intitulado de *Breve História do Movimento da Nova Canção Chilena*, começa com uma definição que alude ao que se considera principal no texto, a especificidade da conjuntura em que a NCCh foi desenvolvida:

A operação não é assim tão simples quanto parece; uma canção pode ser nova e criada por artistas chilenos e não pertencer, pela sua música e pelas suas letras àquilo que é chamado “Movimento da Nova Canção Chilena”. O que é o Movimento da Nova Canção Chilena?⁸ (IL GUADO, 1976, p. 3).

Na primeira frase, ao diferir que nem toda música chilena faz parte da NCCh,

⁸ L'operazione non è così semplice quanto sembra; una canzone può essere nuova e creata da artisti cileni e non appartenere, per la sua musica e le sue parole, a quello che è stato chiamato "Movimento della Nuova Canzone Cilena". Cos'è il Movimento della Nuova Canzone Cilena?

coloca-se como ponto central que as particularidades, não só do movimento como do contexto, são os fatores fundamentais para a compreensão dessa expressão artística-cultural. É nesse sentido que a narrativa do texto é construída. Mais do que as definições estéticas das canções, o histórico apresenta como a conjuntura social, política, econômica e cultural do Chile tinham relações intrínsecas com o processo de constituição da NCCh.

Ademais, também explica-se em uma interpretação de uma canção comercial o que seria a mudança estruturada pela NCCh, principalmente a perspectiva engajada que é introduzida nas letras. Esse fator específico é atribuído constantemente na argumentação ao “triunfo da Unidade Popular com Salvador Allende em setembro de 1970”⁹ (IL GUADO, 1976, p. 3), o que representa para a memória individual e coletiva uma marca imprescindível desse diálogo entre arte e política. Ainda que não apareça como foco, há uma delimitação das temáticas e que por sua vez são elencadas, como a dependência cultural, o subdesenvolvimento, a marginalização, o sofrimento, a injustiça social, a sociedade de consumo e a exploração¹⁰ (IL GUADO, 1976, p. 5). Nesse mesmo trecho, são citados alguns gêneros musicais e instrumentos que influenciaram e compõem a NCCh, por exemplo, Martin Domingues “e o uso da harmônica num estilo similar àquele dos antigos trovadores”¹¹ (IL GUADO, 1976, p. 5).

Sobre a difusão da NCCh no Chile, dois elementos são destacados como fundamentais para isso. Um deles ligado ao mercado fonográfico, no que diz respeito à criação da *Discoteca Del Cantar Popular* (DICAP) em 1967, e o outro relacionado aos locais que permitiram e ocorreram as atividades artístico-culturais, como *campus* de universidades, fábricas, sindicatos e sem esquecer da *peña de Los Parra*. Para quem escreveu esse texto, a DICAP foi também o que ajudou a conquistar um público expressivo para mobilizar então os festivais da NCCh no final dos anos 1960. Os lugares de encontro para assistir shows, uma pequena roda de violão e os festivais são muito relevantes para compreender os grupos nos quais a NCCh estava em contato constante.

Ao final do histórico, há um contraste feito entre o momento da NCCh com a vitória da Unidade Popular e o golpe de Estado em 1973. A profusão de festivais e o aumento das composições de músicas são postas como características de um período de prosperidade, ligadas às mudanças políticas, sociais e econômicas feitas no governo de Allende. Na perspectiva sobre a NCCh após o golpe de 1973, o discurso é voltado para o impacto desse movimento no exterior. Com isso, chama-se atenção para os conjuntos e artistas que foram para o exílio, os assassinatos e como as canções continuaram desempenhando um papel de luta e resistência. Vale ressaltar que o Brasil não consta entre os países citados como os que despertaram interesse sobre a NCCh nessa época, entre eles: “Itália, México, Venezuela, Equador, Colômbia, Espanha, França, Finlândia, Grécia, Alemanha do leste, Inglaterra e Japão; interesse esse que começa a

⁹ [...] trionfo della Unità Popolare com Salvador Allende nel settembre del 1970.

¹⁰ La dipendenza culturale, il sottosviluppo, l'emarginazione, l'insofferenza, la ingiustizia sociale, la società dei consumi, lo sfruttamento [...].

¹¹ e l'uso dell'armonica in uno stile simile a quello degli antichi trovatori.

despertar também nos Estados Unidos”¹² (IL GUADO, 1976, p. 8). A presença de outros países da América do Sul é o que talvez provoque um estranhamento em relação a essa ausência, mas essa observação é significativa. Isso diz muito sobre a memória que estava em construção ao redigir esse documento, as impressões dessa pessoa, que registra o seu tempo presente, são o que possibilita o historiador a compreender as particularidades de grupos e indivíduos nas suas relações sociais e culturais.

Logo no parágrafo seguinte, a experiência da “união das massas”¹³ (IL GUADO, 1976, p. 8), através da NCCh em outros lugares, é vista de forma que “no exterior essa junção se torna mais válida e a une numa estreita relação com o movimento de solidariedade com as lutas do povo chileno”¹⁴ (IL GUADO, 1976, p. 8). Esse caráter solidário da recepção no exílio é bem diferente do relato de José Luiz Del Roio. Por outro lado, não só nessa frase como em outros momentos do texto, a noção em torno dessa receptividade está mais próxima do consumo das músicas da NCCh do que propriamente uma qualidade de vida, o que fica explícito na lembrança de um dos membros de Inti-Illimani relatada em uma entrevista posterior ao período:

Nos nossos anos de maior sucesso na Itália - recorda Max de Inti Illimani - houve reações contra nós. Houve jornalistas [...] que escreveram na imprensa de direita que gastávamos o dinheiro da solidariedade com o Chile no cassino de Veneza. A verdade é que o dinheiro que um concerto nosso de solidariedade produzia não passava pelas nossas mãos, mas pelos canais oficiais que o faziam chegar ao Chile e nem sabíamos que havia um casino em Veneza¹⁵ (CIFUENTES apud MAMANI, 2013, p. 23).

Esse episódio dos jornalistas reforça a ideia do livreto assumir a função de legitimar e afirmar suas identidades, diante dessa exclusão que havia por parte dos italianos. Mesmo assim, não é necessário descartar essa ideia de uma possível rede de solidariedade, pois a produção da fonte e a localização no ASMOB são indícios disso como já comentado.

O repertório musical contido no livreto vem após as notas do texto, que explicam expressões chilenas empregadas pelo autor ou autora. As letras não são acompanhadas da autoria, mas também não foram difíceis de identificá-las. Na ordem do documento elas aparecem da seguinte forma:

La carta (Violeta Parra)*; *Exilada del sur* (Violeta Parra e Patricio Manns)**;

¹² Italia, Messico, Venezuela, Equador, Colombia, Spagna, Francia, Finlandia, Grecia, Germania dell'est, Inghilterra e Giappone, interesse che comincia a destarsi anche negli Stati Uniti.

¹³ collegamento con le masse

¹⁴ [...] all'estero questa unione si rende più valida e la unisce in una stretta relazione con il movimento di solidarietà con le lotte del popolo cileno.

¹⁵ En los años de mayor éxito nuestro en Italia, –rememora Max de Inti Illimani– hubo reacciones en contra nuestra. Hubo periodistas [...] que escribieron en la prensa de derecha que nosotros nos gastábamos el dinero de la solidaridad con Chile en el casino de Venecia. Lo cierto es que el dinero que producía un concierto nuestro para la solidaridad no pasaba por nuestras manos, sino que por los canales oficiales que lo hacían llegar a Chile y ni siquiera sabíamos que hubiera un casino en Venecia

* Com ilustração.

** Com cifra.

*** Com ilustração e cifra.

Rodriguez y Recabarren (não identificado); *Segun el favor del viento* (Violeta Parra); *Arauco tiene una pena* (Violeta Parra); *Te recuerdo Amanda* (Víctor Jara)***; *El pueblo unido jamás será vencido* (Sergio Ortega e Quilapayún) ***; *“Movil” oil special* (Víctor Jara)*; *Manifiesto* (Víctor Jara)*; *El arado* (Víctor Jara)*; *Porque los pobres no tienen* (Quilapayún); *Vientos del pueblo* (Víctor Jara)*; *Patrón* (Quilapayún)*; *Hacia la libertad* (Inti-Illimany); *Chile herido* (Inti-Illimany)*; *Venceremos* (Quilapayún)***; *Canción del poder popular* (Inti-Illimany)**; *El derecho de vivir en paz* (Víctor Jara); *Patria prisioneira* (Inti-Illimany); *La muralla* (Quilapayún)*; *El aparecido* (Inti-Illimany)***; *B.R.P* (Víctor Jara)*.

Figura 4 – Letra de *El Pueblo unido jamas será vencido* e cifra da música entre parênteses.

**EL PUEBLO UNIDO
JAMAS SERA VENCIDO**

¡ El pueblo unido jamas será vencido !
(la-) (do magg.) (fa magg.) (mi 7)
De pie cantar, que vamos a triunfar,
(la-) (do magg.) (fa magg.) (mi 7)
avanzan ya banderas de unidad,
(la-) (do magg.) (fa magg.) (mi 7)
y tú vendrás marchando junto a mí
(re-) (sol 7) (do magg.) (fa magg.)
y así veras tu canto y tu bandera florecer,
(re-) (mi 7) (la-) (la 7) (re-)
la luz de un rojo amanecer
(sol 7) (do magg.) (fa magg.)
anuncia ya la vida que que vendrá,
(re-) (mi 7) (la-) (mi 7)

De pie marchar, que el pueblo va a triunfar;
será mejor la vida que vendrá.
A conquistar nuestra felicidad
y en un clamor mil voces de combate se alzarán
dirán canción de libertad
con decisión la patria vencerá.
(la-) (mi) (la)

Y ahora el pueblo que se alza en la lucha
(re-) (si magg.)
con voz de gigante gritando: ¡ adelante !
(mi 7)
¡ El pueblo unido jamás será vencido !
(la-) (do magg.) (fa magg.) (mi 7)

La patria está forjando la unidad
de norte a sur se movilizara,
desde el salar, ardiente y mineral,
al bosque austral, unidos en la lucha y el trabajo,
irán, la patria cubrirán.
Su paso ya anuncia el porvenir.

De pie cantar, que el pueblo va a triunfar,
millones ya imponen la verdad;
de acero son, ardiente batallón,
sus manos van llevando la justicia y la razón,
mujer, con fuego y con valor
ya estas aquí junto al trabajador.

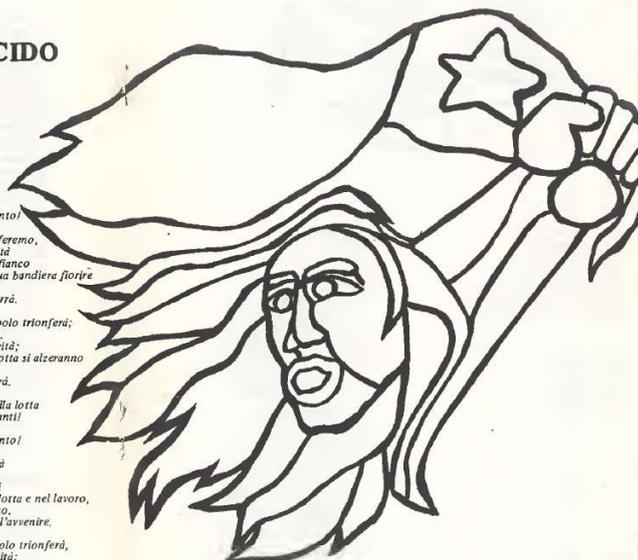
Y ahora ...

**IL POPOLO UNITO
NON SARA' MAI VINTO**

Popolo unito non sarà mai vinto!
*In piedi, cantiamo che il popolo trionferà;
sarà migliore la vita che verrà.*
*Conquistiamo la nostra felicità;
in un clamore, mille voci di lotta si alzeranno
diranno canzoni di libertà.
Con decisione la patria vincerà.*

*E ora il popolo che si alza nella lotta
con voce di gigante grida: avanti!*
Popolo unito non sarà mai vinto!
*La patria sta forgiando l'unità
da nord a sud si mobiliterà
dalle saline ardenti e minerali
al bosco australe, uniti nella lotta e nel lavoro,
andranno, la patria copriranno,
il loro passo ormai annuncia l'avvenire.*

*In piedi, cantiamo che il popolo trionferà,
milioni ora impongono la verità;
sono di acciaio, ardente battaglione,
e le loro mani portano la giustizia e la ragione.
Donna, con fuoco e valore
tu sei qui insieme al lavoratore.*
E ora il popolo.....



Fonte: *Cancionero de la Nueva Canción Chilena*. Autor não identificado. 1976. CEDEM, ASMOB.

A canção acima, interpretada pelo conjunto Quilapayún é um bom exemplo para apontar características comuns dos elementos estéticos da NCCCh. O arranjo de voz que está presente o tempo todo na música, com vozes sobrepostas, foi uma das inovações com relação à Música Típica com o intuito de explorar uma textura polifônica (GARCIA, 2021, p. 63). As vozes empastadas também são marcas importantes das canções. No geral, as temáticas abordadas nas letras colocavam novos atores sociais em cena, como o homem do povo, e novas paisagens, como os desertos do norte, deslocando o foco sobre o meio urbano e evocando elementos folclóricos que aproximavam essas temáticas a uma identidade latino-americana, mais do que propriamente chilena.

No que diz respeito aos acordes musicais que acompanham as letras, eles são muito importantes para pensar sobre a disseminação e função do livreto. Ao criar a

oportunidade para um artista aprender algumas canções do movimento, percebe-se a intensão de compartilhar essa cultura e, além disso, a promoção de uma troca estético-cultural com os habitantes locais. Outro ângulo para esse mesmo aspecto é o uso simbólico das letras. As escolhas mostram claramente a preferência de músicas que tem um impacto muito forte sobre a memória de seus respectivos períodos de produção.

Já as ilustrações, provavelmente foram realizadas por um ou mais membros da Brigada Muralista Pablo Neruda. Elas dialogam com o conteúdo abordado nos versos e estrofes, o que reflete essa forte articulação entre arte, política e cultura. No caso do fragmento acima, por exemplo, o punho erguido simboliza a solidariedade e resistência, enquanto a bandeira do Chile é o que remete ao sentimento nacional. Mas o desenho não é somente esse conjunto de signos, ele é a representatividade de uma memória muito marcante dessa época, assim como aparece no histórico:

Em 1973, depois do fracasso da primeira tentativa de golpe de Estado, a Unidade Popular demonstrou a sua felicidade em ter superado um momento culminante na história do Chile e de sua unidade com uma gigantesca e espontânea manifestação; milhares e milhares de trabalhadores e estudantes gritaram e cantaram com o punho levantado a canção que seria o símbolo da Unidade Popular e do Presidente Allende: "El Pueblo Unido Jamas Será Vencido"¹⁶ (IL GUADO, 1976, p. 7).

Considerações finais

O estudo da memória sobre a ditadura civil-militar brasileira é um caminho valioso, pois permite compreender os significados das experiências na constituição de identidades. Mesmo após a formação da Comissão da Verdade em 2011 e o relatório por ela publicado em 2014, pesquisas acadêmicas, produções artístico-culturais e entre outros meios que buscaram analisar criticamente o período, atualmente é visível como as narrativas que negam as violências, perseguições e censuras cometidas pelo Estado ocorrem frequentemente nos âmbitos políticos, sociais e culturais. Por isso, é importante um olhar atento do pesquisador aos acervos e aos usos públicos do passado que guardam os registros dessa época.

Ao tomar como foco a resistência cultural brasileira, a pretensão de identificar relações com a NCCh está longe de se propor um revisionismo, mas sim pensar de uma forma que estimule uma perspectiva transnacional dessa dinâmica. Como foi dito pelas ideias de Barth, a fluidez é um elemento crucial na análise da cultura, o que condiz com a possibilidade de estabelecer conexões, redes e trocas culturais principalmente entre os países do Cone Sul. O *Cancionero de la Nueva Canción Chilena*, como um rastro dessa época, demonstra algumas possibilidades dessa articulação. Além disso, suas características enfatizam a relevância do ASMOB e as

¹⁶ Nel 1973, dopo il fallimento del primo tentativo di colpo di stato, Unità Popolare dimostrò la sua felicità di aver superato un momento culminante della storia del Cile e della sua unità con una gigantesca e spontanea manifestazione; migliaia e migliaia di lavoratori e studenti gridarono e cantarono col pugno alzato la canzone che sarà il simbolo dell'Unità Popolare e del Presidente Allende: "El Pueblo Unido Jamas Será Vencido".

experiências do exílio para os estudos sobre a ditadura militar brasileira.

Por fim, acredito que através de pesquisas sobre aspectos culturais de uma sociedade seja viável um entendimento das especificidades de sua estrutura, assim como coloca o historiador Sebastian Conrad:

Um poderoso discurso cultural sugere que as desigualdades e as posições em competição do atual mundo globalizado devem ser primordialmente atribuídas às essências nacionais, se não mesmo culturais. Ao fazê-lo, acaba por ocultar os fatores estruturais e materiais que governam a economia política global. A ideia de que a cultura faz toda a diferença é, em si mesma, um efeito da globalização contemporânea e da mercantilização dessas mesmas diferenças (CONRAD, 2019, p. 222).

Nesse sentido, vale refletir se essas lacunas na memória, entre os movimentos da *Nueva Canción* e a resistência cultural brasileira, são resultados de narrativas que disputaram e ainda disputam uma hegemonia política, social, cultural e econômica, ao invés de privilegiar a alteridade.

Referências:

- ALBERTI, Verena. **O que documenta a fonte oral? possibilidades para além da construção do passado**. Rio de Janeiro: CPDOC, 1996. 8f.
- BARTH, Fredrik. Etnicidade e o Conceito de Cultura. **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política**, v. 2, n. 19, p. 15-30, 2005.
- Clavatta, Maria. A memória sem medo: sobre o resgate de pessoas e documentos das garras da ditadura. **Acervo**, v. 27, n. 1, p. 156-166, jan/jun. 2014.
- CONRAD, Sebastian. Posicionalidade e abordagens centradas. In: **O que é a História Global?** Lisboa: Edições 70, 2019. p. 197-222.
- CUNHA, Letícia Alves da. **Do nacional-popular ao popular latino-americano: Milton Nascimento e o discurso latino-americanista na música popular brasileira**. Campinas, 2019. 184p. Dissertação de Mestrado (Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- DALMÁS, Carine. As brigadas muralistas da experiência chilena: propaganda política e imaginário revolucionário. **História (São Paulo)**, v. 26, n. 2, p. 226-256, 2007.
- _____. **Imagens de uma revolução alegre: murais e cartazes de propaganda da experiência chilena (1970-1973)**. São Paulo: Alameda, 2017.
- DEL ROIO, José Luiz. Como nasceu o ASMOB. **Revista Novos Rumos**, n. 24, p. 61-62. 1995.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. **Pro-Posições**, Campinas, v. 13, n. 3, p. 125-133. 2016.

GARCÍA, Tânia da Costa. Abílio Manoel e a ola latinoamericana no Brasil dos anos de 1970. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 1, p. 68-84, jul.-dez. 2015.

_____. **Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX**. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

_____. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. **ArtCultura**, v. 8, n. 13, 2006.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. IN: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 143-179, 1986.

Guado: officine creative dal 1969. Il Guado: la storia. Texto sobre a história da quinta *Il Guado*. Disponível em: <<https://www.guadoofficinecreative.it/il-guado/>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

_____. Documento institucional sobre a história do *Il Guado*. Disponível em: <<https://www.guadoofficinecreative.it/wp-content/uploads/2020/04/storiadelguado2020.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

GOMES, Caio de Souza. **“Cada verso é uma semente no deserto do meu peito”: exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana (anos 1970)**. São Paulo, 2018. 169p. Tese de Doutorado (História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

_____. “Do canto da boca escorre metade do meu cantar”: diálogos entre a canção engajada brasileira e a nueva canción latino-americana a partir do disco Sérgio Ricardo (1973). In: **XXIX Simpósio Nacional de História**, Brasília, 2017. 17p.

_____. “Mas um dia tudo mudou, a vida se transformou, e a nossa canção também”: música e engajamento no Brasil e no Uruguai a partir das obras de Geraldo Vandré e Daniel Viglietti (1968). In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**, São Paulo, julho 2011. 16p.

IL GUADO. **Cancionero de la Nueva Canción Chilena**. [Tradução Giselle Paz]. Milão: Il Guado, 1976. 34p. ASMOB, Centro de Documentação e Memória da UNESP.

MAMANI, Ariel. El equipaje del destierro: exilio, diáspora y resistencia de la nueva canción chilena (1973-1981). **Revista Divergencia**, ano 2, n. 3, p. 9-35. 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A “resistência cultural” durante o regime militar brasileira: um novo olhar historiográfico. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Ed.). **Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2015. p. 193-211

_____. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985): ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios, 2017.

PESSANHA, Elina. Entrevista de José Luiz Del Roio: guardião da memória operária no período da ditadura militar (1964-1985). **Revista Trabalho Necessário**, v. 18, n. 35, p. 370-380, 23 jan. 2020.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

TEÓFILO, Mariana Santos. Música folclórica engajada: Chile e Brasil. In: **Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina**, São Paulo, 2016. 14p.

UNESP. Centro de Documentação e Memória da UNESP (CEDEM). Texto sobre o ASMOB. Disponível em: <<https://www.cedem.unesp.br/#!/acervo/asmob/>>. Acesso em 21 jan. 2021.

WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. **Renovacao poetico-musical, engajamento e performance artistica em Mercedes Sosa e Elis Regina, (1960-1970)**. Franca, 2016. 337p. Tese de Doutorado (História e Cultura Social) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".