

Esquerdas latino-americanas e discursos identitários nos anos 1960/70: os casos da revista *Casa de las Américas* e da Nova Canção Chilena

Latin American lefts and discourses of identity in the 60's/70's: the cases of the journal Casa de las Américas and the Chilean New Song movement

José Antonio Ferreira da Silva Júnior¹
Natália Ayo Schmiedecke²

Resumo: Centrando nossa análise em expressões culturais desenvolvidas em Cuba (revista *Casa de las Américas*) e no Chile (movimento da Nova Canção Chilena), examinaremos como diferentes “camadas” de identidade foram articuladas em obras de escritores e artistas que expressaram um engajamento político e intelectual identificado com o imaginário político de esquerda na América Latina dos anos 1960 e 1970. Buscaremos assim contribuir para um enfoque transnacional sobre a cultura e a política no contexto considerado.

Palavras-chave: Identidades – Terceiro-mundismo – Casa de las Américas – Nova Canção Chilena

Abstract: Focusing our analysis on cultural expressions developed in Cuba (*Casa de las Américas* journal) and Chile (Chilean New Song movement), we will examine how different "layers" of identity were articulated in works of writers and artists that expressed a political and intellectual engagement associated with the political imaginary of the left in the 1960s and 1970s in Latin America. We intend, therefore, to contribute to a transnational approach on culture and politics in the context considered.

Keywords: Identities - Third Worldism – Casa de las Américas – Chilean New Song movement

¹ Mestrando em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), bolsista do CNPQ, é Bacharel e Licenciado pela mesma instituição (2010). *E-mail:* joseafs@gmail.com.

² Doutoranda em História pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Franca), bolsista da CAPES, é Mestre em História pela mesma instituição (2013), Bacharel e Licenciada em História pela UNICAMP (2010). *E-mail:* nati.ayo@gmail.com

Palco de transformações significativas durante todo o século XX, a América Latina constituiu um importante ponto de convergência de processos durante os anos 1960 e 1970. Inserido na dinâmica mundial de disputas polarizadas, no contexto da Guerra Fria, o continente experimentou mudanças rápidas de governo, com regimes marcados por radicalizações à esquerda e à direita. Em alguns casos, como Brasil e Argentina, a ascensão de governos comprometidos com demandas sociais desencadeou movimentos golpistas civil-militares, com amplo apoio dos setores conservadores e do capital estrangeiro. Por sua vez, Cuba e Chile levantaram a bandeira do socialismo³, apostando em moldes opostos para realizar a almejada revolução. Empreendida pela via armada, em 1959, a Revolução Cubana inaugurou um referencial de políticas esquerdistas para a América Latina e criou um otimismo que o imaginário político da esquerda não despertava há tempos. Como destacou o economista mexicano Jorge Castañeda,

Antes de Fidel entrar em Havana, a esquerda latino-americana havia sido reformista, gradualista ou resignadamente pessimista diante da possibilidade de um triunfo revolucionário. Nas três décadas seguintes, a revolução passou a ser o primeiro item de sua ordem do dia.⁴

No caso chileno, as crescentes conquistas trabalhistas e a incorporação de novos atores sociais na vida política a partir da década de 1950 alimentaram as esperanças dos partidos de esquerda a respeito da realização de grandes transformações em nível político, econômico, social e cultural. Não obstante as visões divergentes – e frequentemente antagônicas – sobre os meios, ritmos e atores que deveriam orientar a “revolução” nacional, prevaleceu a opção pela via democrática, pautada na compreensão de que seria possível utilizar o marco político-institucional vigente para atingir o socialismo no país. Propondo-se a levar a cabo a *via chilena ao socialismo*, Salvador Allende governou o Chile de 1970 a 1973, quando foi

³ O regime cubano declara seu caráter socialista apenas em 1961, mas o marxismo-leninismo já figurava entre as referências ideológicas dos líderes revolucionários desde a organização do movimento na década de 1950.

⁴ CASTAÑEDA, Jorge. **Utopia desarmada**: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 69. Todas as traduções de obras em língua estrangeira são de nossa autoria.

deposto por um golpe militar que acabou por instaurar umas das mais violentas ditaduras do século XX.⁵

Ao mobilizarem sonhos e temores compartilhados por amplos setores ao longo do continente, esses marcos das histórias chilena e cubana ultrapassam o âmbito nacional, configurando referências importantes para a história política contemporânea. Como assinalou a historiadora argentina Claudia Gilman, o período de 1959 a 1973 pode ser compreendido como um bloco temporal específico, uma *época* marcada pela “valorização da política e a expectativa revolucionária”⁶, a “crença na inevitabilidade do socialismo”⁷ e o “sentimento de iminência de uma vitória mundial que ia mudar o rosto do mundo e do Homem”⁸.

Nesse contexto, o conceito de “Terceiro Mundo” – cujo significado original de “países não-alinhados” no contexto da Guerra Fria havia sido ampliado na Conferência de Bandung (1955), que reuniu países asiáticos e africanos recém-emancipados, passando a remeter aos países considerados pobres e com graves problemas sociais – adquiriu forte projeção no discurso das esquerdas latino-americanas, em especial após a formulação da Teoria da Dependência pelos intelectuais ligados à Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL). Propondo-se a reavaliar os princípios que nortearam o trabalho desta organização desde sua fundação, em 1948, os intelectuais dos anos 1960 refutaram a hipótese segundo a qual os países “periféricos” ou “de Terceiro Mundo” só poderiam se desenvolver por meio da repetição das fases evolutivas dos países “centrais” e elaboraram um novo diagnóstico, que encarava o “desenvolvimento” e o “subdesenvolvimento” como faces de uma mesma moeda, alimentando-se mutuamente. A Teoria da Dependência se assentava sobre uma matriz marxista e muitos dos conceitos e termos políticos desenvolvidos por seus divulgadores foram incorporados pelas esquerdas continentais, como é o caso das noções de “subdesenvolvimento”, “Terceiro Mundo” e “imperialismo”.

⁵ Alguns trechos deste artigo, em especial nas partes que se referem à história do Chile e ao movimento da Nova Canção Chilena, foram adaptados da dissertação da autora Natália SCHMIEDECKE, intitulada: “**Tomemos la historia en nuestras manos**”: utopia revolucionária música popular no Chile (1966-1973), defendida em 2013 na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UNESP-Franca e disponível em: <http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/-natalia-ayo-schmiedecke-.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2013.

⁶ GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012. p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

Devido ao desgaste que o socialismo soviético sofreu diante do fim do stalinismo, as esperanças revolucionárias se concentraram em casos de luta e resistência política que despontavam na África e na Ásia com o processo de descolonização – e, com a Revolução Cubana, esta perspectiva passou a abarcar também a América Latina.⁹ De acordo com Gilman, tais processos criaram no imaginário esquerdista a noção de que uma revolução mundial estava em marcha, nutrindo um cada vez mais forte sentimento de repúdio às potências coloniais, o qual se traduziu no discurso anti-imperialista que marcou as reivindicações de libertação nacional da época. O “Terceiro Mundo” se convertia assim, às vistas da esquerda, na força que empreenderia uma transformação em nível mundial.¹⁰

Tendo esse quadro como referência, examinaremos como a noção de “Terceiro Mundo” circulou na produção cultural latino-americana no contexto da Guerra Fria. Para abordar essa problemática, tomaremos como objetos a revista cubana *Casa de las Américas* e o movimento da Nova Canção Chilena (NCCh), observando os diálogos estabelecidos por esses escritores e artistas com as respectivas situações nacionais. Centrar-nos-emos, portanto, na construção e circulação de representações identitárias por diferentes linguagens culturais em um cenário marcado pela crescente politização intelectual.

Política e cultura: cultura como política?

O imaginário revolucionário nutrido no contexto em questão se traduziu em diversos projetos transnacionais. No âmbito político, destacou-se a criação, em 1967, da Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), que, liderada por Cuba, pretendia fazer frente à intervenção norte-americana no continente. Seu principal desdobramento foi a realização da Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de América Latina, da qual voltaremos a tratar. A perspectiva transnacional também motivou o desenvolvimento de projetos na esfera artística, os quais tomaram o fator cultural como critério de comunidade e identidade. É o caso das duas manifestações que nos propomos a analisar: as já citadas revista *Casa de las Américas* e Nova Canção Chilena.

⁹ Em 1956, no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, parte dos crimes do regime stalinista foram denunciados, o que gerou comoção e choque nas esquerdas em nível mundial.

¹⁰ GILMAN, op. cit., p. 44-52.

A abordagem da problemática transnacional tem sido possível devido a mudanças ocorridas nas últimas décadas no interior da disciplina histórica, as quais têm contribuído para estabelecer conexões entre fenômenos até então estudados isoladamente ou relacionados de maneira superficial. Dentro dessa proposta, duas tendências podem ser destacadas: as “histórias conectadas” (França) e as “histórias transnacionais” (Estados Unidos).¹¹ No que se refere ao cenário latino-americano, a recente publicação do livro eletrônico *Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas* (2010) – reunindo textos de diversos pesquisadores brasileiros e estrangeiros – indica que a análise das propostas culturais, políticas e identitárias que romperam fronteiras e circularam pelo continente em diferentes momentos vem ganhando espaço no debate acadêmico.¹²

Como destacou o historiador Caio de Souza Gomes, embora a perspectiva de ultrapassar as fronteiras nacionais não constituísse um projeto inédito na América Latina, ela ganhou novas configurações nos anos 1960 e 1970, fundamentalmente por conta da intensa interação que se estabeleceu entre política e cultura.¹³

A própria história do conceito de “América Latina” é muito reveladora nesse sentido. Segundo o historiador Héctor Bruit¹⁴, embora tenha sido cunhado em meados do século XIX, o termo só adquiriu seu sentido atual com a fundação da CEPAL, passando a ser difundido através da associação com o conceito de subdesenvolvimento e com outros valores negativos, como instabilidade política e economia arcaica e dependente.

Se os termos “política”, “economia” e “sociedade” passavam a adquirir uma valoração negativa quando associados à América Latina, a “cultura” do continente não sofreria tal prejuízo e começaria a ser promovida por intelectuais e críticos – inclusive estrangeiros – como sinônimo de riqueza, variedade, independência, versatilidade, criatividade e inovação. Já bem conceituada internacionalmente no segundo período modernista (anos 1920 e 1930), a literatura latino-americana se consolidaria nos mercados editoriais norte-americano e europeu nos anos 1960,

¹¹ GOMES, Caio de Souza. Por toda América soplan vientos que no han de parar hasta que entieren las sombras: anti-imperialismo e revolução na canção engajada latino-americana (1967-69). **História e cultura**. Franca, v. 2, n. 1, jan.-jun. 2013. p. 146-147.

¹² BEIRED, José Luis Bendicho; CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Ligia Coelho (orgs.). **Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas**. Assis: FLC-Assis-UNESP Publicações; São Paulo: LEHA-FFLCH-USP, 2010.

¹³ GOMES, op. cit., p. 147.

¹⁴ BRUIT, Héctor. A invenção da América Latina. **Anais do V Encontro da ANPHLAC**, Belo Horizonte, 2000, p. 1-12. Disponível em: www.anphlac.org/upload/anais/encontro5/hector_bruit.pdf. Acesso em 30 jun. 2013.

alcançando grande sucesso. Este é o período comumente apontado como o auge de uma renovação da narrativa literária do continente: sob a tutela do realismo mágico, escritores e críticos queriam atestar o que consideravam ser uma criatividade estética e artística inédita nas letras do continente.

Foi neste campo cultural, associado à posição de vanguarda, que surgiram os sujeitos históricos implicados em nossa análise e problemática. Escritores e artistas passaram a encarar seus ofícios como espaço privilegiado para integrar-se ao campo político e o fizeram de forma a tecer relações político-culturais intensas. Suas obras se tornaram a medida de seu compromisso, de sua responsabilidade social e de seu engajamento político com causas e reivindicações que se pautavam num imaginário esquerdista reanimado pela Revolução Cubana – “disparadora da vontade de politização intelectual”¹⁵. Conforme assinalou Gilman, uma parte significativa dos escritores e artistas latino-americanos dos anos 1960 e 1970 procuraram se apropriar do espaço público como tribuna a partir da qual poderiam se dirigir à sociedade, já que se sentiam responsáveis pelo crescimento das condições subjetivas que levariam à revolução nos diferentes países do continente.¹⁶

Ao mesmo tempo em que estes intelectuais buscavam posicionar a si e às suas obras nos debates políticos, discussões sobre a validade e o papel da cultura e das artes num contexto político revolucionário passavam ao primeiro plano. Visando tomar a frente no debate, o regime cubano foi responsável por promover políticas cada vez mais normatizadoras no campo cultural ao longo dos anos 1960 e 1970. A centralidade que a cultura tinha no projeto político revolucionário pode ser observada nos diversos órgãos fundados na ilha a partir de 1959 que eram dedicados aos assuntos culturais e às produções e expressões artísticas. Tais centros eram responsáveis por promover a popularização da cultura e utilizá-la como elemento de aproximação, contato e comunicação entre os diversos países da América Latina e do mundo. Assim, por exemplo, foram criados, já em 1959, o Instituto del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) e a Casa de las Américas – os quais posteriormente foram colocados sob responsabilidade do Consejo Nacional de Cultura, fundado em 1961 com o objetivo de concentrar diversos órgãos em torno da administração das políticas culturais do governo. O próprio nome da instituição Casa de las Américas, que também é o título de sua revista, publicada a partir de junho de 1960, traz a

¹⁵ GILMAN, op. cit., p. 61.

¹⁶ Ibid., p. 59.

concepção de um espaço criado para o diálogo entre os países latino-americanos, ideia esta sempre reafirmada nos editoriais da publicação.¹⁷

Apesar de sua autonomia institucional, a revista *Casa de las Américas* era bastante alinhada às diretrizes oficiais do governo e atuou como difusora de muitos discursos que foram produzidos sobre um ideal em torno da arte revolucionária. Nesse sentido, as discussões dos intelectuais ligados à publicação dialogavam com um ambiente político-cultural muito propício e favorável a determinadas atitudes e posições artísticas. Entre as principais ideias em torno do que seria uma linguagem cultural adequada ao contexto da Revolução, podemos notar algumas características recorrentes.¹⁸ A principal é a premissa segundo a qual as expressões culturais deveriam atuar como âmbito de circulação e veiculação da ideologia revolucionária. Isto gerou a busca por uma estética menos rebuscada, mais simples. Daí que as experimentações e inovações formais muito inventivas foram reprovadas e consideradas desnecessárias: a ênfase estava colocada sobre a comunicação, sobre o conteúdo; a forma não poderia ser um obstáculo ao entendimento da “mensagem” que era dirigida a um público amplo num esforço de popularização da cultura. Na esteira desta ideia, podemos perceber também que o realismo aparece com grande apelo nas concepções em torno da linguagem cultural tida como revolucionária. A obrigação colocada para o artista era a de representar seu presente, o momento em que seu povo estava imerso, o mundo que o cercava.

Na literatura, por exemplo, a crítica recaiu sobre os autores do *boom*¹⁹, identificados com uma linguagem inventiva e que não tinham a revolução como tema central de suas obras. Neste período, se popularizou o testemunho, um gênero literário quase jornalístico, de linguagem direta cuja principal preocupação era informar o leitor. No cinema, num movimento semelhante, o *cine documental* ganhou vários adeptos e foi promovido com

¹⁷ LIE, Nadia. **Transición y transacción:** la revista cubana Casa de las Américas (1960-1976). Leuven: Universiteit Leuven, 1996. p. 16-24. Conferir também: CAMPUZANO, Luisa. La revista *Casa de las Americas* en la década de los sesenta. **América.** Cahiers du CRICCAL: le discours culturel dans le revues latino-américaines (1940-1970), n. 9-10, 1992, p. 55-63; VILLAÇA, Mariana. **Cinema cubano:** Revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

¹⁸ GILMAN, op. cit., p. 307-368.

¹⁹ O *boom* literário latino-americano é um termo usado para indicar uma literatura que se popularizou e se tornou um fenômeno do mercado editorial nos anos 1960 e 1970. Ver BRAGANÇA, Maurício. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. **Ipotesi.** Juiz de Fora, v. 12, n. 1, jan./jul. 2008. p. 119-133. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/11-Entre-o-boom-e-o-p%C3%B3s-boom.pdf>. Acesso em 27 jun. 2013.

a intenção de produzir uma linguagem capaz de processar e representar a Revolução na atualidade de seus acontecimentos, em seu ritmo, trazendo um impacto visual imediato. Nas artes plásticas, a representação não figurativa foi se tornando alvo constante de críticas e, na música, a *canción de protesta* combinou as aspirações revolucionárias com o aproveitamento ideológico dos meios de comunicação massivos, num momento de auge da indústria fonográfica. Como apontou Gilman, devido

[...] à sua enorme força de comunicação com as massas, [...] a *canción de protesta* se definiu como uma arma a serviço dos povos, pelo quê *Casa de las Américas* se constituiu em sede de um centro para compilar, classificar e divulgar os materiais de uma expressão artística particularmente ‘revolucionária’²⁰.

O Encuentro de la Canción Protesta: engajamento e terceiro-mundismo

A busca por transformar a canção em arma política motivou a realização em Cuba do Encuentro de la Canción Protesta, organizado pela Casa de las Américas entre 29 de julho e 10 de agosto de 1967. Contando com a participação de artistas de dezoito países, o evento constituiu uma das primeiras iniciativas institucionais voltadas a estabelecer diálogos transnacionais no campo da música, “servindo como plataforma de divulgação da produção musical latino-americana comprometida politicamente e também como espaço político de afirmação da canção como instrumento de intervenção política”²¹.

Os objetivos principais do encontro eram discutir diferentes questões relativas à canção de protesto enquanto gênero de composição, por um lado, e divulgar o repertório dos músicos convidados para o público cubano, por outro.²² No balanço realizado pela revista *Casa de las Américas*, Jose Ossorio ressaltou que as canções interpretadas durante o evento “[...] se referiam à luta de libertação, à denúncia social e política, à guerra do Vietnã, à discriminação racial”, adotando formas musicais diversas. Um dos temas em pauta durante as sessões de debate teria sido “[...] a eterna questão de forma e conteúdo”²³.

²⁰ GILMAN, op.cit., p. 350, grifos no original.

²¹ GOMES, op.cit., p. 150.

²² OSSORIO, Jose M. Encuentro de la canción protesta. **Casa de las Américas**. Havana, n. 45, nov.-dez. 1967, p. 139.

²³ Ibid., p. 140.

Por outro lado, os participantes teriam procurado definir quando a canção de protesto seria verdadeira e quando estaria reduzida a um produto comercial. De acordo com Ossorio, “Nem todos estiveram de acordo com a denominação ‘protesto’, já que para alguns era muito limitada; para outros, insuficiente; para alguns, a etiqueta de um gênero musical com o qual cantores famosos ganham a vida comodamente”²⁴. Entre as denominações alternativas sugeridas pelos artistas, encontravam-se “nova canção” (Raimón), “canção revolucionária” (Daniel Viglietti), “canção de conteúdo social” (Ángel Parra) e “canção política revolucionária” (Oscar Chávez). Nesse sentido, não teria havido acordo nas definições, “mas sim em relação aos fins que a canção de protesto persegue”²⁵.

Esses objetivos aparecem explicitados na “Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta”, documento reproduzido na mesma revista. Após saudar a iniciativa da *Casa de las Américas* – “que nos permitiu conhecermo-nos, trocar experiências e compreender o alcance de nosso trabalho”, assim como “o importante papel que cumprimos na luta de libertação dos povos contra o imperialismo norte-americano e o colonialismo” –, os signatários postularam que

Os trabalhadores da canção de protesto devem ter consciência de que a canção, por sua particular natureza, possui uma enorme força de comunicação com as massas [...] Consequentemente, a canção deve ser uma arma a serviço dos povos, não um produto de consumo utilizado pelo capitalismo para aliená-los. Os trabalhadores da canção de protesto têm o dever de enriquecer seu ofício, dado que a busca de qualidade artística é em si uma atitude revolucionária. A tarefa dos trabalhadores da canção de protesto deve se desenvolver a partir de uma tomada de posição definida junto ao seu povo frente aos problemas da sociedade em que vive.²⁶

Reivindicando, portanto, o direito e o dever do músico de utilizar sua obra como meio de intervenção na sociedade, os participantes do evento defenderam o desenvolvimento de uma canção – formato considerado privilegiado para comunicar-se de maneira efetiva com o público – que transmitisse mensagens políticas sem abrir mão da qualidade estética. Ao se

²⁴ Ibid., p. 140.

²⁵ Ibid., p. 141.

²⁶ Apud *ibid.*, p. 143-144.

auto-intitulariam “trabalhadores da canção de protesto”, reforçavam o argumento, defendido por Fidel Castro²⁷, de que o artista deveria se considerar um trabalhador como qualquer outro a serviço da revolução – concepção que tinha como premissa a reformulação da divisão intelectual/povo a partir da intenção de promover a identificação total das duas categorias.

Seguindo o princípio de que o artista deveria tomar uma posição definida frente às questões de seu tempo, os signatários denunciaram os “crimes do imperialismo contra o povo do Vietnã”, exigindo o fim dos bombardeios ao norte do país e a retirada total das tropas norte-americanas do sul. Manifestaram apoio à “crescente luta do povo negro dos Estados Unidos contra todas as formas de discriminação e exploração” e à “luta proletária e estudantil que nos países capitalistas se livra da exploração patronal”. Por fim, exaltaram a Revolução Cubana, “que assinalou o verdadeiro caminho que devem tomar os povos da Ásia, África e América para liberarem-se”.²⁸ Assim, o anti-imperialismo foi tomado como causa comum a todos os povos que buscavam sua soberania, alimentando a expectativa de que a “revolução mundial” estava em marcha.²⁹

Essa perspectiva reiterava os propósitos que motivaram a Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de América Latina, realizada em Havana nos mesmos dias do encontro musical, reunindo delegações de vários países latino-americanos. A conferência visava oficializar a criação da OLAS – desdobramento da Primera Conferencia Internacional de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina (Tricontinental), realizada no ano anterior. No discurso de encerramento deste último evento – que foi presidido pelo político chileno Salvador Allende –, Fidel Castro ressaltou a existência de uma conexão entre os diferentes movimentos rebeldes levados a cabo no “Terceiro Mundo”:

[...] o mais comum que une hoje aos povos destes três continentes e de todo o mundo, que é a luta contra o imperialismo, a luta contra o colonialismo e o neocolonialismo, a luta contra o racismo e, enfim, todos os fenômenos que são a expressão contemporânea do que devemos chamar imperialismo, cujo centro, cujo eixo, cujo suporte principal é o

²⁷ Apud VILLAÇA, **Polifonia tropical**: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2004, p. 98.

²⁸ OSSORIO, op. cit., p. 144.

²⁹ GILMAN, op. cit., p. 46.

imperialismo ianque. [...] [Na conferência] Tivemos a oportunidade de conhecer mais profundamente [...] como cresce a força do movimento revolucionário a escala mundial, e como cresce e poderá crescer nos tempos vindouros a ajuda de uns povos a outros, a ajuda de todos os povos a cada um dos povos que lutam [...] E como apesar do poderio militar e técnico dos imperialistas, será inquestionavelmente muito mais poderosa a força unida dos povos revolucionários.³⁰

Podemos perceber nesse projeto anti-imperialista a articulação do princípio de soberania nacional com a afirmação de que o “imperialismo” seria inevitavelmente derrotado pelo conjunto dos “condenados da terra”³¹.

A articulação de diferentes identidades na produção cultural latino-americana

O caso cubano: revista Casa de las Américas

Muitas das ideias e discursos elaborados, reproduzidos e difundidos no Encuentro de la Canción Protesta já figuravam no imaginário político que tinha a Revolução Cubana como referência em termos de concepções, noções, posicionamentos e valores. Ao que parece, o Encuentro foi um momento de apuração e formulação explícita de discursos políticos voltados para o campo cultural e relacionados a uma linguagem cultural específica: a música. Na revista *Casa*, podemos observar como, abordando discussões e polêmicas majoritariamente sobre literatura, vários elementos expressos no evento continuaram integrando o repertório discursivo das esquerdas latino-americanas nos anos seguintes. Vale reforçar que, a nosso ver, a elaboração e a construção de discursos político-culturais constituiu uma das principais

³⁰ Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el acto clausura de la Primera Conferencia de solidaridad de los pueblos de Asia, África y América Latina (Tricontinental), en el Teatro Chaplin, la Habana, el 15 de enero de 1966 [versão taquigráfica]. Havana: Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario, s.n.p. Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1966/esp/f150166e.html>. Acesso em: 15 jan. 2013.

³¹ A expressão foi empregada por Claudia Gilman (op. cit., p. 27) para caracterizar os sujeitos identificados pela esquerda latino-americana como motor da revolução mundial, situados no chamado “Terceiro Mundo”. A autora remete ao livro *Los condenados de la tierra*, escrito pelo intelectual antilhano Faniz Fanon e publicado em novembro de 1961, com prefácio de Jean-Paul Sartre.

formas utilizadas para sustentar o imaginário esquerdista do qual estamos tratando. Nesse sentido, a revista *Casa de las Américas* surge para nós como um importante centro, não só de produção, mas de circulação destes discursos entre intelectuais que queriam se colocar alinhados à Revolução Cubana e serem vistos como engajados politicamente. Ao analisá-la, pretendemos, portanto, entender como os autores que ali publicavam conformaram e configuraram estes discursos, ou seja, como estabeleceram relações entre diversas problemáticas para legitimar e validar uma posição de alinhamento com a política cubana.

A Guerra do Vietnã (1955-1975) e o político comunista Ho Chi Minh – líder vietnamita –, que haviam se convertido em referência para a esquerda mundial da época, surgem com frequência nos textos de *Casa*. Um texto publicado no número de maio/junho de 1975 trazia uma comparação entre Ho Chi Minh e o herói nacional cubano, José Martí.³² A aproximação entre as duas figuras traz argumentos significativos que acenam uma tentativa da revista de aproximar os dois processos – Revolução Cubana e resistência vietnamita – sob uma perspectiva de interpretação e análise de uma luta revolucionária mundial.³³ Já em 1969, na ocasião da morte de Ho Chi Minh, um editorial havia sido publicado por *Casa* como forma de homenageá-lo. Neste breve texto, podemos notar que o Vietnã surgia como exemplo e modelo para a esquerda mundial, já que “[...] oferecia constantemente ao mundo lições concretas de como afrontar e vencer, em condições duríssimas, ao sanguinário imperialismo norte-americano”³⁴.

Se o Vietnã figura como modelo neste contexto, podemos notar, tanto no trecho destacado acima, como nas discussões empreendidas no *Encuentro de la Canción Protesta*, que o imperialismo é um elemento também recorrente nas construções discursivas relacionadas à esquerda latino-americana. Identificado como uma ameaça comum a diferentes povos pelo mundo, o “imperialismo” se torna uma categoria explicativa para a identidade revolucionária que o imaginário esquerdista sustentou no

³² José Martí (1853-1895) foi um intelectual e político cubano do século XIX. Viveu a maior parte de sua vida fora de Cuba, na condição de exilado. Fundou o Partido Revolucionário Cubano e atuou nos movimentos independentistas de Cuba e Porto Rico. Sua figura foi apropriada pelo regime revolucionário cubano, que o instituiu como herói máximo nacional. Sua vida e obra são temas recorrentes nas disputas e polêmicas do imaginário político da América Latina. Cf. SILVA JÚNIOR, José A. F. O herói revivido: Martí e o discurso revolucionário cubano. **Temporalidades**. UFMG, v.4 n. 1, jan.-ago. 2012. p. 63-76.

³³ DESTÉFANO DEL DÍA, Miguel A. Ho Chi Minh y José Martí, revolucionarios anticolonialistas. **Casa de las Américas**. Havana, n. 90, mai-jun 1975. p. 64.

³⁴ Editorial. **Casa de las Américas**. Havana, n. 57, nov.-dez. 1969. p. 2.

período. As lutas de descolonização na África e na Ásia e os diferentes movimentos de resistência à presença de potências europeias são equiparados com processos da América Latina sob a consigna da luta anti-imperialista. Divisando um inimigo comum, o discurso identitário sustentado por *Casa* unia diversos povos, contextos, processos e movimentos sob uma ideia de Terceiro Mundo que buscava dar homogeneidade a um suposto movimento mundial revolucionário. A unidade das vítimas passava, então, não só pela resistência despertada contra este inimigo, como também pela condição comum de explorados:

É inegável que existe uma íntima relação entre a miséria do Terceiro Mundo, por um lado, e as condições que tonaram possível [sic] as conquistas da arte e da ciência ocidentais, por outro. Os povos da Ásia, África e América Latina serviram durante séculos de combustível humano para alimentar um desenvolvimento que vai desde o Século das Luzes até as conquistas mais recentes da técnica moderna. Ainda hoje [...] o imperialismo e o neocolonialismo se empenham em manter esses povos no lixo da história.³⁵

O trecho deixa bem visível outro argumento identitário do qual *Casa* lançou mão com frequência: o subdesenvolvimento. Segundo o discurso da revista, a riqueza e o desenvolvimento de alguns países só foi possível graças à exploração de outros. O imperialismo funcionaria, assim, como um mecanismo que, ao explorar e oprimir um povo, também permitia que o explorador concentrasse riquezas e se desenvolvesse como potência mundial.³⁶ É esta compreensão em torno do subdesenvolvimento que permite a Roberto F. Retamar, diretor de *Casa*, elaborar, em outro texto deste mesmo número de 1968, a ideia de países *subdesarrollantes*:

[...] acreditamos que a verdadeira dicotomia entre nossos países e aqueles não é ‘países subdesenvolvidos/países desenvolvidos’, senão ‘países subdesenvolvidos/países

³⁵ AA.VV. Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado. **Casa de las Américas**. Havana, n. 47, mar.-abr. 1968. p. 103-104.

³⁶ Esta ideia em torno do subdesenvolvimento não é inédita ou exclusiva de *Casa*. Além da já mencionada Teoria da Dependência, conceitos como “superexploração do trabalho”, de Ruy Mauro Marini, foram desenvolvidos no período justamente a partir do pressuposto da existência de relações econômicas desiguais entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos. Cf. AMIN, Samir. **Imperialismo e desenvolvimento desigual**. São Paulo, SP: Vertice, 1987; MARINI, Ruy Mauro. **Subdesarrollo y revolucion**. México, DF: Siglo Veintiuno, 1969.

subdesarrollantes’. Estes últimos são os países que se desenvolveram em seu conjunto – ou seja, tomados como um sistema, e não peça a peça – graças à espoliação dos nossos.³⁷

País *subdesarrollante* surge, então, como mais uma categoria identitária construída no discurso de *Casa* para abarcar os países numa dialética entre exploração e desenvolvimento, ressaltando as relações desvantajosas estabelecidas entre países.

Os dois trechos citados acima destacam elementos interessantes em relação a este discurso de identidade que queremos analisar. Podemos perceber no primeiro deles como a terminologia “Terceiro Mundo” está presente, abrangendo países da Ásia, África e América Latina. No segundo trecho, podemos notar a ideia dos países *subdesarrollantes* como um grupo, um conjunto que não pode ser considerado “peça a peça”. Um discurso identitário transparece nos dois excertos, porque reúne diversos países sob uma lógica unitária. De um lado, o Terceiro Mundo, vítima da exploração de países que figuram no outro lado, os países *subdesarrollantes*.

Um número da revista de 1965 traz o texto intitulado “El colonialismo como realidad”³⁸, do argentino Ezequiel Martínez Estrada. Publicado originalmente em 1962, o texto afirma uma proximidade entre países da América Latina e da África, estabelecendo que a relação entre os dois continentes seria “orgânica e tectônica”. O autor vai além e escreve um pouco mais adiante: “Os casos do Haiti, Santo Domingo, Nicarágua e Guatemala são semelhantes aos da Guiné, do Congo, Gana e outros territórios do mesmo mapa dos pobres que formam uma família”³⁹. Neste trecho podemos perceber a ideia de que a pobreza aproximaria e uniria os mais diferentes processos e contextos nacionais, entre a América Latina e a África. Estão reunidos, em cada lado, variados países, mas essa diversidade se resolve discursivamente sob as definições de “imperialismo”, “colonialismo”, “exploração”, “subdesenvolvimento” etc.

Os discursos de identidade fomentados por *Casa* também se circunscrevem em outros níveis além desse mundial, e a identidade latino-americana surge construída a partir dos mesmos elementos:

³⁷ RETAMAR, R. Responsabilidad de los intelectuales de los países subdesarrollantes. *Casa de las Américas*. Havana, n. 47, mar.-abr. 1968. p. 122. Grifo nosso.

³⁸ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. El colonialismo como realidad. *Casa de las Américas*. Havana, n. 33, nov.-dez. 1965, p. 82-85.

³⁹ *Ibid.*, p. 84.

[...] os desta América indo-afro-ibérica, mal chamada latina e bem chamada ‘nossa’ por Martí; [...] oito décadas de história, vivida e sofrida por nossos povos, vítimas deste pan-americanismo, mascarado de tantas formas, como, por exemplo, a OEA, a CIA, a ORIT, a SIP, os mercados comuns, a Operação Panamericana e sua sucessora igualmente nula, a Aliança para o Progresso, e etcétera, etcétera, etcétera...⁴⁰

Este pan-americanismo a que o autor faz referência remete aos mecanismos de exploração da América Latina que os EUA manteriam através dos diversos órgãos de atuação internacional mencionados. Podemos perceber, então, que a identidade que *Casa* quer construir para a América Latina faz parte de uma lógica identitária mais ampla. Ao estabelecer elementos comuns que, supostamente, garantiriam a unidade dos países do continente, *Casa* não está negando a identidade destes mesmos países com o restante do Terceiro Mundo. Pelo contrário, observa-se que os discursos em questão organizam estas identidades em “camadas”, que se sobrepõem para circunscrever processos nacionais em uma “revolução mundial” criada e sustentada pelo imaginário político esquerdista do período.

Como já destacamos, este discurso identitário pretende atingir também países e povos na África e na Ásia. Por exemplo: “Desde os confins do sudeste asiático até a Cordilheira dos Andes nos encontramos ante uma massa oprimida, desprezada, sistematicamente dividida por seus opressores”⁴¹. Os autores afirmam a existência de *uma* massa, constituída e formada a partir da opressão sofrida: é a condição de vítima do imperialismo que unifica os diversos países. No mesmo texto, lemos:

Nosso tempo se caracteriza pelo esforço tenaz de três continentes por libertar-se da opressão. Vivemos uma etapa de luta entre o imperialismo e os países subjugados do mundo, quer dizer, em meio a uma violenta luta de classes em escala internacional.⁴²

⁴⁰ GALICH, M. Acotaciones a “Nuestra América”. *Casa de las Américas*. Havana, n. 68, set.-out. 1971, p. 51.

⁴¹ AA.VV., op. cit. p. 102.

⁴² *Ibid.*, p. 102. “Três continentes” se refere à América Latina, à África e à Ásia. Este foi um termo comum nos anos 1960 e 70 no discurso revolucionário cubano, que apontava para o imperialismo e o capitalismo dos EUA e Europa como inimigo comum a tais continentes, que seriam suas vítimas históricas nos últimos séculos. Esta ideia motivou a realização de vários eventos voltados a desenvolver um projeto revolucionário que englobasse as esquerdas mundiais. Neste sentido, em 1966, em Havana, foi realizada a já citada Conferência

Aqui é importante destacar o dualismo que o discurso do autor atribui a uma dinâmica mundial de enfrentamento e luta política. Este discurso identitário que a revista fomenta e constrói estabelece um inimigo comum à Ásia, à África e à América Latina. Trabalhando com conceitos tais como “imperialismo”, “colonialismo”, “subdesenvolvimento”, “Terceiro Mundo”, entre outros, a revista define dois grupos em enfrentamento: o imperialismo e sua vítima; explorador e explorado.

Observa-se que esses conceitos ocupavam um lugar central no discurso da revista. Eles circularam largamente pelas diversas discussões intelectuais e, sem dúvida, o que podemos observar em *Casa* é uma das concepções e perspectivas elaboradas em torno destas categorias explicativas. A apropriação e a significação discursiva destes elementos integrou a política editorial da revista, que os empregou conforme um projeto de participação cultural na Revolução Cubana.

O caso chileno: a Nova Canção Chilena

As concepções defendidas no Encuentro de la Canción Protesta – do qual participaram os músicos chilenos Rolando Alarcón, Isabel e Ángel Parra – exerceram influência sobre muitos artistas que viriam a integrar a Nova Canção Chilena (NCCh), estando fortemente presentes nos discursos que eles formularam acerca do papel “revolucionário” da arte e do artista. Nessas elaborações, os músicos procuraram se posicionar no debate nacional sobre o significado e a validade da chamada “canção de protesto”.

Ao decorrer do ano de 1967, o jornal comunista *El Siglo* entrevistou alguns músicos, perguntando por sua opinião a respeito dessa nova tendência. Defendendo a politização do repertório identificado como folclórico, Ángel Parra declarou que haveria protesto no folclore “autêntico”, isto é, a canção “de protesto” ou “de conteúdo social” “existiu sempre, como resposta a um desafio ou a um estado de coisas [...] Em nosso país existem como folclore em forma de décimas e quadra”⁴³. Na mesma linha, Víctor Jara considerava que “no Chile [...] existem e existiram muitas canções de conteúdo social, especialmente no campesinato. Se há uma

Tricontinental um ano mais tarde foi fundada a OLAS, entidade com sede em Havana que congregava lideranças e movimentos anti-imperialistas mundiais.

⁴³ Apud GARCÉS, Marcel. La canción protesta: Una expresión musical de la lucha de clases. *El Siglo*. Santiago, 29 out. 1967. p. 19.

canção de conteúdo social quer dizer que o camponês ou o chilote⁴⁴ possuem consciência social”⁴⁵.

Em outro artigo, escrito pelo próprio Jara e publicado por *El Siglo* sob o título de “La canción protesta”, o músico reivindicou a historicidade dessa tendência musical, procurando vincular o músico comprometido dos anos 1960/70 ao “homem de sempre” e aos povos indígenas ancestrais. Assim, postulou:

[...] a canção nasce como uma necessidade e não como um mero entretenimento, mas pelo contrário, leva consigo já em suas origens uma finalidade que sirva para a aclaração de seu conflito de homem vivo e livre sobre a terra. O homem cantou e até hoje persiste na tradição folclórica dos povos, para fortalecer-se frente ao mal e às forças contrárias que oprimiam sua vida. [...] Os incas usavam o som de suas quenas para apaziguar e reunir seu rebanho nas solidões andinas. [...] Na atualidade, a canção de protesto surge com ímpeto poderoso, vitalizando os valores essenciais do canto. Os povos oprimidos se rebelam, combatem e denunciam os culpados de sua opressão.⁴⁶

Observa-se que essa construção – a invenção da tradição da canção de protesto – objetiva legitimar determinado repertório contemporâneo por meio de sua associação com práticas passadas, representadas de modo a fundamentar a ideia de continuidade.

Atribuindo à canção de protesto os “valores essenciais do canto”, Jara afirma que ela seria “um fato, uma realidade e uma necessidade do homem contemporâneo” na medida em que “Efetua uma verdadeira ação de limpeza do câncer que inculcaram ao povo os invasores. Fala-lhes da liberdade e daqueles que lutam em todo o mundo para alcançá-la”. Ao abordar temas como o imperialismo norte-americano, a Revolução Cubana, a Guerra do Vietnã e as condições de vida dos trabalhadores latino-americanos, denunciando os “opressores” e posicionando-se ao lado dos “oprimidos”, “A canção de protesto destrói [...] esta ação alienante do capitalismo e é por isso que cumpre um papel importantíssimo na reivindicação do homem”, comunicando massivamente o trabalho dos

⁴⁴ Habitante da Ilha de Chiloé, localizada ao sul do Chile.

⁴⁵ Apud ALBA. Las opiniones directas de Víctor Jara: Es un pecado dogmatizar sobre el folklore. *El Siglo*. Santiago, 24 set. 1967. p. 7.

⁴⁶ JARA, Víctor. La canción protesta. *El Siglo*. Santiago, 30 abr. 1970. p. 11.

combatentes “que guiam os povos à sua libertação”.⁴⁷ Desse modo, caberia ao artista revolucionário – porta-voz de uma consciência humanista e universal – comprometer-se com as questões de seu tempo, utilizando seu ofício como meio de transformar a sociedade.

Observa-se que esse discurso se fundamenta em aspectos identitários: uma tradição compartilhada (folclore); um inimigo comum (“invasores”) – enfatizando ora um referente nacional, ora latino-americano e ora terceiro-mundista. Em seu livro autobiográfico, Eduardo Carrasco, líder do conjunto Quilapayún, recordou o “extremamente problemático que era para nós sermos chilenos”, concluindo que “Na verdade não sabíamos o que éramos, e creio que esta sensação compartilhamos com toda nossa geração”⁴⁸. De acordo com Carrasco, a formação e o desenvolvimento do conjunto tiveram como problemática central a questão identitária: “Quem éramos nós afinal?, em que tradições podíamos verdadeiramente reconhecer-nos?, qual era finalmente nossa música? [...] Como se conciliam todas as nossas pertencas?”⁴⁹.

Naquele contexto, os músicos debatiam “sobre o que devíamos ou não considerar como ‘nacional’” num momento em que “este imperativo de autenticidade estava no coração de muitos, e em especial, de todos aqueles que estavam tentando criar um verdadeiro movimento da música nacional”⁵⁰. Ainda segundo Carrasco, os artistas comprometidos com o projeto revolucionário decidiram-se pela aproximação com a cultura popular, encarada como depósito da verdadeira identidade chilena.

Essa busca pelo “autenticamente” nacional e popular se expressou de diversas formas no interior da NCCh, destacando-se a incorporação de gêneros folclóricos chilenos, a abordagem do universo dos sujeitos populares e o trabalho com temáticas vinculadas ao contexto nacional. Não obstante as diferenças de ênfase – ora privilegiando expressões culturais, ora políticas –, verifica-se que os diferentes músicos se lançaram à busca do “povo chileno”, assinalando o comprometimento das artes com o projeto da esquerda. Elegendo determinados setores marginalizados (indígenas, camponeses, operários) como portadores da “essência popular”, os artistas

⁴⁷ Ibid., p. 11.

⁴⁸ CARRASCO, Eduardo. **Quilapayún**: La revolución y las estrellas. Santiago: RIL, 2003, p. 22.

⁴⁹ Ibid., p. 22-23.

⁵⁰ Ibid., p. 23-24.

procuraram reatualizar as representações da identidade nacional, num discurso voltado a mobilizar a sociedade para a necessidade de mudança.⁵¹

Enfocando as discografias de Víctor Jara e dos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani no período de 1966 a 1973, constatamos que o interesse pelo nacional ganhou força com a chegada de Salvador Allende ao poder. Vale ressaltar que Allende contou com amplo apoio dos músicos ligados à Nova Canção Chilena durante sua campanha eleitoral e seu governo, os quais tiveram como lema “Não há revolução sem canções”.

Entre 1970 e 1973, o ideal patriótico – deslocado de suas referências originais de modo a questionar a ordem imperante – passou a ser exaltado em diversas canções, como a “Cueca de la libertad”, composição de Cirilo Vila gravada no LP *Quilapayún 5* (1972). Esta identifica o governo instaurado com o “resgate da pátria” e convida o povo a participar do processo de mudanças em curso, a fim de consolidar a soberania nacional:

La vida, tanto me gusta el paisaje de mi tierra / que no
quiero estar en ella como si extranjero fuera / y quiero
mar y montaña hablando mi propia lengua / y a nadie
pedir permiso pa’ construir la patria nueva. / [...] / La
libertad ha llegado, / conquista del pueblo ha sido /
[...] / Y esta sí que es libertad / con la patria rescatada /
con la justicia en la frente / nuestra tierra liberada. / El
pueblo y su dignidad / conquista su libertad.

Se o nacional foi uma referência marcante no repertório da NCCh, observa-se que o sentimento de pertencimento evocado pelos músicos não esteve restrito a este âmbito, conforme podemos observar nas canções que, posicionando-se frente a processos internacionais, reivindicaram as identidades latino-americana e terceiro-mundista – aproximando o “povo” chileno (grupos sociais considerados oprimidos pela ordem capitalista) dos demais povos “que buscam se liberar do imperialismo” para garantir “a consecução de sua autêntica realização histórica”⁵².

Em seu livro *Cantores que reflexionan*, o ex-integrante da NCCh Osvaldo Rodríguez destacou que “o que se levantava naqueles anos no Chile não era um problema acerca da música chilena senão da música

⁵¹ GARCIA, Tânia. O nacional-popular e a militância de esquerda no Brasil e na Argentina nos anos 1960: uma análise comparativa do Manifesto do Centro Popular de Cultura e do Manifesto del Nuevo Cancionero. Mimeo, s.n.p.

⁵² Apud QUILAPAYÚN. *Basta*. DICAP, 1969. LP. Capa interna (*liner notes*).

latino-americana como expressão comum”⁵³. O argumento segundo o qual haveria uma identidade cultural que conectaria as diferentes expressões musicais dos países do continente foi desenvolvido pelo músico Gustavo Becerra, para quem as “nossas” fronteiras culturais não coincidiriam com as fronteiras geográficas. Por exemplo: a cordilheira dos Andes não deveria ser encarada como elemento separador, mas antes como fator de união; um cordão umbilical ou uma coluna vertebral da identidade cultural latino-americana.⁵⁴

Essa mesma ideia está presente no LP *El sueño americano* (Arena, 1967), de Patricio Manns e Voces Andinas. O disco pode ser dividido em três partes: a primeira enfoca o domínio espanhol no período colonial; a segunda traz à tona o “novo” imperialismo que assolaria os países após as Independências; e a última constitui um chamado a libertar o continente da exploração estrangeira. Para tanto, seria necessário recusar as fronteiras delineadas pelos opressores, recuperando a identidade latino-americana:

Humillados desde siglos / seguimos desentendiendo / y
nos pasamos la vida / separándonos con miedo /
mientras la fuerza enemiga / se nutre de nuestro suelo. /
Ay, hermano: si entendieras / que solos nada valemos. /
En la tierra americana / sólo hay un muro que existe: /
al norte hay un pueblo alegre / y al sur veinte pueblos
tristes.⁵⁵

Estes versos sintetizam o argumento geral da obra: os países latino-americanos estariam ligados por um passado e um presente comuns, devendo resgatar a unidade confiscada pelo inimigo para combatê-lo e, assim, libertar o “gigante adormecido” (América). A aproximação entre as diferentes partes do continente também é realizada através do uso de uma variedade de gêneros folclóricos, que incluem *malambo*, *baguala*, *refalosa*, *vidala*, *cueca*, *chacarera*, *zamba* e *pólo magariteño*.⁵⁶

Em outros discos, a identidade foi reivindicada através da referência a personagens latino-americanos apontados como heróis da causa anti-

⁵³ RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. **Cantores que reflexionan**. Notas para una historia personal de la Nueva canción Chilena. Madri: LAR, 1984. p. 51.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁵ MANNS, Patricio. “Bolivariana”. MANNS, Patricio; VOCES ANDINAS. **El sueño americano**. Arena, 1967. LP.

⁵⁶ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009. p. 290.

imperialista, como os próceres das guerras de Independência José Martí, José Artigas e Simón Bolívar; e os ícones da Revolução Cubana, Fidel Castro e Ernesto (Che) Guevara. No primeiro caso, verifica-se que as Independências não são lembradas como processos que reiteraram as fronteiras nacionais, mas sim como fenômeno unificado de libertação continental.

Em uma canção gravada pelo Quilapayún, “Lamento Borincano” (*Quilapayún* 4, 1970), a referência aos líderes das Independências visa problematizar a situação dos países que nunca teriam sido libertados, com ênfase em Porto Rico (também chamado Borinquén): “Bolívar en Venezuela, / en Cuba Maceo y Martí / y en República Argentina / el glorioso San Martín. / Ya le dieron a sus pueblos / patria y media libertad / y a mi borincana tierra / sabe Dios quién le dará”. Essa ideia de “meia liberdade” sugere a necessidade de uma “segunda independência”, voltada a combater o novo imperialismo.

Com a revolução de 1959, Cuba passou a figurar nesse imaginário como exemplo a ser seguido não apenas pelos países da América Central, mas também por todos os seus vizinhos do sul. Combatendo “ante la sombra fascista / y cruel del imperialismo”⁵⁷, os “heróis” cubanos figuram como defensores dos pobres da América. Esse argumento é explicitado na canção “Segunda Declaración de la Habana”, uma adaptação do discurso homônimo⁵⁸ pronunciado por Fidel Castro 1962. Composta pela dramaturga Isidora Aguirre e pelo músico Luis Advis e gravada pelo Quilapayún no LP *Vivir como él* (DICAP, 1971), a canção tem início com a reprodução da parte final do discurso; na sequência, entram os instrumentos e as vozes dos integrantes do conjunto, que cantam “por cima” das palavras de Fidel. Aqui a Revolução Cubana é identificada como processo de libertação do “povo” latino-americano:

[Discurso gravado (Fidel Castro):] Ahora, esta masa anónima, esta América de color, sombría, taciturna, que canta en todo el continente con una misma tristeza y desengaño, ahora esta masa es la que empieza a entrar definitivamente en su propia historia, la empieza a escribir con su sangre, la empieza a sufrir y a morir. [...] Ahora, sí, la historia tendrá que contar con los pobres de América, con los explotados y vilipendiados

⁵⁷ PUEBLA, Carlos. “Carta al Che”. INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*. Jota Jota, 1969. LP.

⁵⁸ O discurso foi motivado pela expulsão de Cuba da Organização dos Estados Americanos (OEA) em janeiro de 1962, a qual acarretou o rompimento de relações diplomáticas entre diversos governos latino-americanos e a ilha caribenha.

de América Latina, que han decidido empezar a escribir ellos mismos, para siempre, su historia. [...] Porque esta gran humanidad ha dicho “¡Basta!” y ha echado a andar. Y su marcha de gigantes ya no se detendrá hasta conquistar la verdadera independencia, por la que ya han muerto más de una vez inútilmente.

[Letra cantada (Quilapayún):] Ha llegado la hora en que el pueblo / reivindique el derecho de ser / dueño al fin de su tierra robada / tierra inmensa que ha de germinar / con la paz del empeño ganado / con sus manos de fuerza tranquila; / [...] / Este pueblo levanta sus puños / [...] / nuestra América rompe el engaño / y su pueblo ha tomado conciencia / ahora sí la historia tendrá que contar / con los pobres de América.

Novamente podemos observar a indicação da existência de um passado de exploração comum aos diferentes países latino-americanos, reivindicando a união no presente para combater o inimigo imperialista. Nessa perspectiva, o “despertar” constituiria um processo único de abrangência continental, iniciado pela Revolução Cubana com o objetivo de transformar os pobres, explorados e postergados em sujeitos da história.

Além disso, verifica-se que os discursos que tomaram o “latino-americanismo” como princípio após a Revolução Cubana, naturalizando e atualizando ideias que vinham sendo desenvolvidas há décadas a partir de interesses distintos, procuraram projetar-se como “universais”. Referindo-se aos intelectuais latino-americanos dos anos 1960, Gilman realizou uma constatação que contempla o caso dos músicos em questão: não obstante a referência continental ter constituído seu espaço de pertencimento mais evocado, “este latino-americanismo se inseria, ademais, dentro de uma solidariedade terceiro-mundista”, buscando unir a cultura e a política em um conceito superador das fronteiras nacionais e regionais.⁵⁹

Elegendo a Guerra do Vietnã como episódio representativo dos conflitos entre potências opressoras e nações oprimidas, Víctor Jara compôs “El derecho de vivir en paz” – faixa que dá título ao seu LP de 1971. A canção exalta o movimento de resistência à ocupação norte-americana liderado por Ho Chi Minh e atribui a esta luta um significado universal:

El derecho de vivir / poeta Ho Chi Minh, / que golpea de Vietnam / a toda la humanidad. / Ningún cañón

⁵⁹ GILMAN, op. cit., p. 45.

borrará / el surco de tu arrozal. / El derecho de vivir en paz. / Indochina es el lugar / mas allá del ancho mar, / donde revientan la flor / con genocidio y napalm. / [...] / Tío Ho, nuestra canción / es fuego de puro amor, / es palomo palomar / olivo del olivar. / Es el canto universal, / cadena que hará triunfar / el derecho de vivir en paz.

Aqui a denúncia da violência aplicada pelos EUA na forma de bombas e armas químicas pretende angariar apoio para a causa vietnamita, estabelecendo um paralelo entre esta e os demais processos revolucionários voltados a combater o imperialismo em nome da soberania nacional. Ao afirmar que “nossa canção” faz parte do “canto universal”, Jara insere o processo chileno (governo da UP) na “cadeia que fará triunfar o direito de viver em paz”. Colocando-se ao lado do *poeta* Ho Chi Minh, o músico reivindica uma arte libertadora, comprometida com as lutas do presente.

A figura de Ho Chi Minh havia sido abordada anteriormente por Rolando Alarcón no LP *Por Cuba y Vietnam*, lançado em 1969 pelo selo independente Tiempo. Outros “heróis” homenageados no disco são Fidel Castro e Che Guevara, representados como iniciadores do processo mundial de libertação dos povos que estaria sendo continuado pelos combatentes vietnamitas, os quais “algum dia” também alcançaria a vitória.⁶⁰

Por sua vez, o Quilapayún inaugurou sua produção discográfica com o disco *X Viet-nam*, lançado pelas Juventudes Comunistas com o objetivo de representar os militantes chilenos no IX Festival Mundial das Juventudes e dos Estudantes pela Solidariedade, a Paz e a Amizade, realizado na capital búlgara em 1968. A contracapa do LP inclui um texto assinado pelo Comitê Internacional Preparatório do evento no qual a heroicidade dos combatentes vietnamitas é celebrada e associada a um processo universal (leia-se: terceiro-mundista) de libertação dos povos:

No IX Festival, os jovens delegados do mundo inteiro, se encontrarão com os representantes da heróica juventude do Vietnã e lhes expressarão sua plena solidariedade com sua luta pela liberdade de sua pátria e a paz. No IX Festival estarão presentes os jovens da Ásia, África e América Latina que lutam contra o colonialismo, o neocolonialismo, pela independência e libertação nacional. [...] A extraordinária diversidade

⁶⁰ ALARCÓN, Rolando. “Algún día, Vietnam”. ALARCÓN, Rolando. **Por Cuba y Vietnam**. Tiempo, 1969. LP.

do programa do Festival será a expressão de seu espírito universal.

O disco abarca faixas sobre distintos episódios históricos e contemporâneos, além da denúncia a situações de pobreza em contextos diversos. O fator utilizado para conectar essas temáticas é a crítica ao imperialismo e às elites estrangeirizadas – apontados como bloqueadores dos processos revolucionários. Dando destaque ao inimigo norte-americano, *X Viet-nam* procurou demonstrar que as questões postas pela juventude chilena e latino-americana seriam as mesmas que motivaram processos passados e presentes desenvolvidos nos diferentes países que sofriam com a intervenção externa. Ficavam expressas, desse modo, a solidariedade com os vietnamitas e a proposta de unidade na luta libertária.

Em outro tema gravado pelo conjunto, “Vivir como él”, aponta-se para o recurso à violência como meio legítimo de defesa. Composta na forma de cantata popular por Luis Advis em parceria com o pianista cubano Frank Fernández, a obra gira em torno da “vida exemplar” do “herói” vietcong Nguyen Van Troi e se encontra dividida em relatos, interlúdios instrumentais e partes cantadas em coro. O primeiro relato aborda o contexto em que o jovem Nguyen Van Troi, então com 24 anos de idade, foi capturado, torturado e assassinado pelas forças inimigas:

El 15 de octubre de 1964, por orden de los yanquis, las autoridades títeres de Saigón fusilaron al joven electricista Nguyen Van Troi, acusado de haber intentado dinamitar un puente por donde debía pasar el Secretario de Defensa norteamericano McNamara.

Na sequência, a cantata busca recriar as circunstâncias da morte do guerrilheiro, valendo-se do relato em primeira pessoa para simular suas últimas palavras:

Quise matar a McNamara porque es enemigo de la patria. / Acepto toda la responsabilidad de mi acción. / [...] / El enemigo quiere matarme. No tengo miedo a la muerte. Siento solamente haber sido capturado tan pronto sin haber podido terminar mi misión. Siento no poder continuar la lucha por la liberación de mi pueblo y de mi clase y realizar el ideal de mi vida. / [...] / Por no haber podido soportar la muerte de mi pueblo y la humillación de mi patria, he luchado contra el

imperialismo yanqui. [...] Amo entrañablemente a mi Vietnam querido. He luchado contra los yanquis que han agredido a Vietnam del Sur, que han venido a traer tanta desgracia, dolor y muerte a mis compatriotas.

Como podemos perceber, Nguyen Van Troi é tomado na obra como símbolo da luta anti-imperialista e encarna os valores de patriotismo, coragem e justiça. Em sentido oposto, os Estados Unidos aparecem representados como inimigos da pátria (invasores, imperialistas, traidores, assassinos) e, portanto, “Hay que darle muerte al invasor. / Hay que matarlo”.

“Vivir como él” termina com a afirmação de que a morte de Nguyen Van Troi não teria sido em vão, pois “Por Vietnam estamos dispuestos a dar / hasta nuestra propia sangre”. Este espírito coincide com as seguintes palavras de Fidel Castro, proferidas no já citado discurso de encerramento da Conferência Tricontinental:

O imperialismo será inevitavelmente derrotado. Quem nos ensinou essa lição? Nos ensinaram os povos. Quem entre os povos nos tem dado nesses tempos a mais extraordinária lição? O povo do Vietnã. [...] Justo é que dediquemos nossa recordação aos que se sacrificaram pela vitória de seus povos [...] e que nos proponhamos a ser sempre fiéis a esta causa. [...] Nosso povo [...] [nutre] sentimentos fraternais e solidários pelos demais povos que lutam, pelos quais está disposto a dar também seu sangue.⁶¹

Não se trata de uma simples reprodução das diretrizes cubanas por parte da esquerda chilena. Conforme procuramos apontar, a “onda revolucionária que varria boa parte do mundo”⁶² desde finais da década de 1950 foi sentida pelos contemporâneos como um movimento mundial. Sem negar as especificidades do processo chileno ou abandonar o interesse pelas questões nacionais, os músicos da NCCh compreendiam que as bandeiras levantadas por grupos que combatiam em diferentes contextos também lhes pertenciam – daí a importância de marcar seu apoio a movimentos como a Revolução Cubana e a Guerra do Vietnã.

⁶¹ Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz..., s.n.p.

⁶² GILMAN, op. cit., p. 45.

Considerações finais

Enfatizando ora problemáticas locais, ora regionais, ora terceiro-mundistas e encadeando eventos do passado a acontecimentos contemporâneos, os intelectuais cujos discursos analisamos expressaram a convicção de que a tormentosa história dos países subjugados havia entrado em uma etapa resolutive, na qual os “condenados da terra” alcançariam plena condição de sujeitos.⁶³

Este imaginário político sustentou os movimentos esquerdistas latino-americanos com conceitos, noções e ideias que embasavam seus discursos identitários. Ao mesmo tempo, as produções culturais – constituídas sobre diversas linguagens midiáticas – que buscavam formas de expressão política alimentaram-no, num movimento de mão dupla.

Conformou-se, assim, um cenário no qual a cultura foi pensada a partir de uma lógica instrumentalizadora. As políticas que se pautaram pelas diretrizes propostas pelo governo cubano para a esfera cultural se caracterizaram pela tentativa de normatizar a criação artística que se queria revolucionária. Por sua vez, os artistas e escritores latino-americanos que buscaram identificar sua obra com a Revolução aderiram a esta concepção da cultura como arma e procuraram posicionar-se frente às questões políticas de seu tempo. As diferentes expressões culturais se viram, assim, pautadas por discursos estéticos e ideológicos bastante próximos na busca por legitimidade.

Esse movimento evidencia a circulação de representações compartilhadas por diferentes contextos latino-americanos, apontando para importância de se analisarem a cultura e a política daquela *época* a partir de um enfoque transnacional, com o qual buscamos contribuir através do presente trabalho.

Artigo enviado em julho de 2013; aprovado em novembro de 2013.

⁶³ *Ibid.*, p. 43-45.