Usos do passado na Nova Canção Chilena: Rolando Alarcón, Inti-Illimani e a representação sonora da Revolução Mexicana e da Guerra Civil Espanhola (1969)

Uses of the past in the Chilean New Song movement: Rolando Alarcón, Inti-Illimani and the sound representation of Mexican Revolution and Spanish Civil War (1969)

Natália Ayo Schmiedecke
UNESP-Franca
nati.ayo@gmail.com

Resumo: A partir da análise do LP *A La Resistencia Española,* de Rolando Alarcón / *A La Revolución Mexicana,* do conjunto Inti-Illimani, buscaremos identificar os elementos envolvidos na apropriação simbólica desses referenciais históricos por artistas ligados ao movimento da Nova Canção Chilena (NCCh) no contexto político-cultural latino-americano de fins dos anos 1960. Também procuraremos compreender como a associação entre tais músicos dialoga com o processo de constituição da NCCh como movimento, marcando seu distanciamento em relação ao repertório denominado "neofolklórico". Tomaremos como eixo a articulação entre as representações dos episódios históricos e os usos do "folclore" promovidos pelos artistas – desenrolada a partir da concepção da canção como arma política.
Palavras-chave: Nova Canção Chilena; Rolando Alarcón; Inti-Illimani.

Abstract: Trough the analysis of the LP A La Resistencia Española*, from Rolando Alarcón* / A La Revolución Mexicana*, from the music group Inti-Illimani, we seek to identify the elements involved in the symbolic appropriation os historical references by artists associated with the New Chilean Song Movement (NCCh) in the political and cultural contexto of Latin America from the late 1960s. We'll also try to understand how the association between those musicians dialogues with the process of constituition of NCCh as a movement, marking its distance from the repertoire called "neofolklórico". We'll take as the axis the linking between the representations of historical events and uses of "folklore" promoted by the artists - peeled from the conception of the song as a political weapon.*
Keywords: Chilean New Song movement; Rolando Alarcón; Inti-Illimani.

Lançado no Chile em 1969 como produção independente, o LP *A La Resistencia Española* / *A La Revolución Mexicana* é constituído por dois lados simultaneamente autônomos e interligados, sendo o primeiro deles interpretado pelo cantor e compositor Rolando Alarcón e o segundo pelo conjunto Inti-Illimani. Naquele momento, tais músicos se encontravam em fases distintas de suas trajetórias artísticas: enquanto Rolando Alarcón já havia se consagrado como cantor de repertório "folclórico" – tendo atuado no âmbito da

projeção folclórica[1] e sendo um dos grandes nomes do estilo que ficou conhecido como "Neofolklore"[2] –, o Inti-Illimani, conjunto de origem universitária, estava estreando na cena musical chilena, tendo realizado suas primeiras gravações no ano anterior, quando os integrantes participaram do LP *X la CUT* (DICAP, 1968), lançado para apoiar a Central Única de Trabalhadores do Chile. Essa breve exposição abre espaço para alguns questionamentos, que procuraremos explorar ao decorrer do presente trabalho: o que motivou a parceria entre o cantor e o conjunto? Por que escolheram interpretar canções da Guerra Civil Espanhola e da Revolução Mexicana? Quais as condições de produção e circulação de produtos musicais alternativos no Chile daquele período?

Tomemos como ponto de partida as possibilidades oferecidas pelo *Long Play* (LP) enquanto suporte de gravações musicais. De acordo com os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1973*, é a partir da segunda metade da década de 1960 que começa a vigorar no Chile uma nova concepção de LP em música popular, pautada no uso de seu espaço para produzir uma série de canções conectadas por um tema ou conceito comum:

> Podiam agrupar-se em dois ciclos de seis canções em cada lado do disco, como se se tratasse das duas partes de um espetáculo, ou se podia utilizar o amplo espaço do LP para produzir temas que transcendessem os três minutos e meio, impostos pelo disco *single* à canção popular [...] (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009:294, tradução nossa)

Desse modo, o formato do disco de longa duração era adequado para o desenvolvimento de discos temáticos, como é o caso dos álbuns *A La Resistencia Española* e *A La Revolución Mexicana*.

[1] Entre os conjuntos representantes da Projeção Folclórica (termo utilizado pelos autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1973*), destacaram-se o Cuncumén (1955-1973) – do qual Rolando Alarcón foi integrante entre 1955 e 1962 – e o Millaray (1958-1973), que contavam com direção artística, respectivamente, das folcloristas Margot Loyola e Gabriela Pizarro. Vinculados ao Instituto de Investigaciones del Folklore Musical da Universidad de Chile, esses grupos se dedicavam à pesquisa de campo e divulgação de cantos e danças "folclóricas" de diversas regiões do país, incluindo repertórios de salão, andinos, pampianos, da Ilha de Chiloé e da Ilha de Páscoa – contribuindo para a diversificação do repertório nacional gravado em disco. Cf. GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009:311-316.

[2] Tendo seu surgimento relacionado à consolidação de uma cultura propriamente juvenil e urbana no Chile em meados dos anos 1960, o "Neofolklore" realizou aportes à música popular chilena do período, resgatando e divulgando gêneros praticamente extinguidos, renovando o arranjo vocal e os gêneros utilizados pela canção de raiz folclórica e permitindo que compositores nacionais se tornassem conhecidos. Até fins dos anos 1960, não havia uma distinção clara entre "Neofolklore" e Nova Canção Chilena – sendo que os músicos ligados a esta última tendência construíram sua identidade a partir da crítica ao aproveitamento comercial do folclore e à "alienação" que marcariam o repertório "neofolklórico". Cf. GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009:337-356.

No que tange à relação estabelecida por Rolando Alarcón e Inti-Illimani com a indústria fonográfica, observa-se a influência marcante da conjuntura política em que seus discos foram produzidos, caracterizada pela polarização ideológica dos chilenos em relação a projetos políticos antagônicos, que se explicitaram na campanha presidencial de 1970. O governo anterior, liderado pelo democrata-cristão Eduardo Frei (1964-1970), havia apostado na realização de reformas estruturais – com destaque para a agrária, a bancária e a urbana; na nacionalização do cobre (principal produto de exportação do país); no estímulo à industrialização (bens duráveis e de consumo); na redistribuição da renda e na integração social. Tomando como lema "Revolução em Liberdade", Frei se propôs a realizar transformações sociais sem abrir mão do direito de expressão e de organização dos diversos grupos políticos presentes no cenário nacional. Encontrando dificuldades em radicalizar as reformas sem abalar o sistema de propriedade, o governo vivenciou uma contradição que culminou na diminuição do crescimento econômico e no aumento da inflação, restringindo a base de apoio político do Partido Democrata Cristão (PDC) e acirrando as pressões sociais (SILVA, pp. 30-35).

Como resultado, uma crescente polarização ideológica e a geração de grandes expectativas em torno do próximo governo:

> O campesinato, os trabalhadores industriais, da mineração e operários em geral e os estudantes foram preparando o clima para poder exigir uma mudança de fundo na sociedade chilena e em suas instituições e com isso se chegou a um 1970 carregado de esperanças, de sonhos e de projetos de sociedade diferentes, que se consideravam melhores que os precedentes. (ROLLE, p. 03, tradução nossa).

Integrando diferentes forças políticas de esquerda a partir da liderança do Partido Comunista (PCCh) e do Partido Socialista (PS), a Unidade Popular (UP) apresentou Salvador Allende como candidato à presidência do Chile em 1970, propondo-se a atingir o socialismo no país pela via democrática. Tendo concorrido com Jorge Alessandri, candidato pelo conservador Partido Nacional (PN), e com Rodomiro Tomic, candidato pelo PDC, Allende foi nomeado presidente do Chile em 4 de setembro de 1970, sendo deposto pelo golpe militar de 11 de setembro de 1973.

Em seu livro autobiográfico *Quilapayún: la revulución y las estrellas*, o músico Eduardo Carrasco comenta a exigência posta aos artistas no sentido de se posicionarem nesse conturbado contexto político:

> [...] se queríamos ser consequentes, não podíamos nos esgueirar do movimento geral da sociedade chilena, que era o de tomar partido. O processo geral de politização crescente ia polarizando cada dia mais a luta interna, e a nós, que cada dia éramos mais conhecidos publicamente, de muitos lados nos exigiam adotar uma atitude política clara. (CARRASCO, 2003:129, tradução nossa)

No caso de Rolando Alarcón – que na primeira metade dos anos 1960 havia gravado suas principais canções pela multinacional RCA Victor –, a mudança para a Odeon em 1967 assinalou a identificação com artistas como Víctor Jara e Quilapayún, cujo repertório enfatizava temáticas sociais. Pela gravadora, Alarcón lançou o LP *El nuevo Rolando Alarcón*, cujo título evidencia sua intenção de reinventar-se como artista, deixando para trás a fase "neofolklórica" para ingressar no que muito em breve seria denominado "Nova Canção Chilena" (NCCh) (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009:408). Por sua vez, o Inti-Illimani – que nasceu na Universidad Técnica del Estado estimulado pelo movimento de Reforma Universitária (1967-1968), tendo no conjunto Quilapayún sua principal referência – gravou a maioria de seu repertório pelos selos Odeon e DICAP (*Discoteca del Cantar Popular*), sendo esta última uma iniciativa das Juventudes Comunistas do Chile que vigorou de 1968 a 1973.

Não há consenso na bibliografia quanto à gravadora que teria produzido o LP *A La Resistencia Española / A La Revolución Mexicana*. Enquanto o portal www.musicapopular.cl o classifica como produção independente, o *blog* "Cantores que reflexionan" (http://londres92.blogspot.com) o inclui no catálogo do selo Asfona. Não obstante, na capa B do disco, pode-se ler "Serie D.M. (Difusión Musical)", referência que não pudemos encontrar na pesquisa realizada. De qualquer forma, verifica-se que constituiu uma produção de pequeno porte e é provável que a iniciativa tenha sido de Alarcón.[3]

Os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1973* assinalam que em meados dos anos 1960 ocorreu no país a proliferação de selos pequenos – também chamados "privados" – que não conseguiam se inserir no mercado musical, sendo que, em vários casos, eram os próprios artistas que custeavam sua produção. Em meados de 1968, haveria cerca de cinquenta produtores independentes, que poderiam contar com uma maior

[3] Em entrevista a Luis Cifuentes Seves, Jorge Coulón fala sobre o duo que deu origem ao conjunto Inti-Illimani – Los Nubarrones, formado por ele e Max Berrú –, apontando que: "[...] havia também um componente mexicano, já que Max era um fanático dos corridos e das rancheras e eu já havia sido um seguidor de Los Huastecos del Sur. Isso veio a ser relevante quando *uma vez formado o Inti-Illimani nos foi proposto gravar um disco com canções da revolução mexicana, que foi nosso primeiro disco feito no Chile*" (SEVES, 2000:s.n.p., tradução e grifo nossos).

diversificação de artistas do que as multinacionais que atuavam no Chile. Essas produtoras alternativas seriam procuradas para gravar e distribuir repertórios que se adequavam menos às normas da indústria estabelecida, como era o caso do *rock* e da canção de conteúdo social (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009:109). Na seqüencia, buscaremos demonstrar que o LP *A La Resistencia Española* / *A La Revolución Mexicana* se insere nesta segunda categoria, o que se relaciona à leitura que realiza dos episódios históricos representados.

Conforme já mencionado, o lado A do disco é dedicado a canções da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) – conflito que dividiu a Espanha entre nacionalistas (fascistas) e republicanos (Frente Popular). Tendo atuado como cônsul do Chile em Madri durante a guerra, Pablo Neruda constituiu a principal ponte entre os dois países. Declarando seu apoio aos republicanos, o poeta se envolveu diretamente com as causas populares, denunciando os crimes fascistas – o que se explicitou no lançamento, em 1937, do livro *España en el corazón*, que lhe causou a perda do cargo consular. Comprometido com a causa da Frente Popular, Neruda passou a atuar na França, incumbindo-se da tarefa de tirar os militantes republicanos de suas prisões e enviá-los ao Chile (SKREPETZ, 2007:75). De acordo com o escritor Osvaldo Rodríguez – ex-integrante da NCCh –, os espanhóis que desembarcaram em Valparaíso em 3 de setembro de 1939, transportados pelo navio Winnipeg, declararam em uma entrevista que quando chegaram a Santiago, os chilenos os receberam cantando músicas que haviam sido compostas durante a Guerra Civil. O autor chama a atenção para o fato de muitos chilenos terem participado do conflito, do qual teriam voltado "munidos" de canções, e destaca o papel da argentina Amparo Mon[4] na difusão desse repertório. Como exemplo de sua atuação, cita a direção dos coros que interpretaram as canções da guerra durante o ato *El Corazón de España*, organizado por Pablo Neruda e González Tuñón no Teatro Municipal de Santiago. Rodríguez conclui:

> É por isso que o povo do Chile recebe aos sobreviventes da Guerra cantando-lhes suas próprias canções. Desde esse instante, aqueles versos ficaram para sempre na memória e na garganta da esquerda chilena e serviram – e seguirão servindo sem dúvida – às campanhas e lutas da classe trabalhadora. (RODRÍGUEZ MUSSO, 1984:56, tradução nossa)

Desse modo, o repertório da Guerra Civil Espanhola associado à causa republicana ficou identificado no Chile como expressão das lutas trabalhistas mundiais, sendo apropriado pelos partidos de esquerda em datas comemorativas.

[4] Então esposa do poeta González Tuñón, participante da Guerra Civil Espanhola e amigo de Pablo Neruda.

Um ano antes de gravar *A La Resistencia Española*, Rolando Alarcón havia lançado o LP *Canciones de la Guerra Civil Española*, inaugurando seu próprio selo discográfico, Tiempo. Na contracapa do disco, o intérprete escreveu:

> A Guerra Civil Espanhola não só foi um episódio cruel e implacável, não só foi um ensaio macabro da Segunda Guerra Mundial; foi o maior massacre para um povo que sonhava ser livre e que foi vilmente traído... Nas trincheiras, nas frentes de batalha, na clandestinidade, floresceram estas canções ao calor da esperança de um mundo melhor... Canções que percorreram mares e céus, montanhas e desertos, de um extremo a outro, ficando como o maior testemunho de indignação ante uma humanidade que esqueceu que a liberdade não se compra com o preço do sangue. (ALARCÓN, 1968, tradução nossa)

Além de enfatizar o caráter destrutivo da guerra, opondo seus resultados ao ideal de liberdade, o texto aponta para a importância das canções como *testemunho* dos acontecimentos; um "testemunho de indignação" de "um povo que sonhava ser livre" e foi derrotado. Identificando-se com a causa da Frente Popular – o que se explicita nas canções gravadas –, Alarcón estabelece a atualidade das questões postas durante a guerra para o futuro da humanidade.

No LP de 1969, a ideia da catástrofe permanece – desta vez, por meio uma reprodução do painel *Guernica*, pintado por Pablo Picasso em 1937. A imagem, em estilo cubista, faz referência ao bombardeio sofrido pela cidade espanhola homônima por aviões alemães em 26 de abril daquele ano, em apoio ao ditador Francisco Franco. Abaixo da imagem, Alarcón incluiu os versos "madre, visteme de miliciano – madre, dame bombas y un fusil. ¡donde luchan mis hermanos, yo también me quierto ir!", cuja autoria não pudemos identificar. As seis canções que compõem o disco aparecem indicadas na parte inferior da capa, logo abaixo do nome do intérprete. São elas: "La Paloma", "Canción de Grimau", "A la Huelga", "Coplas del Tiempo", "El gallo rojo" e "Canción de los soldados".

De acordo com o portal www.cancioneros.com – fazendo referência a uma passagem do livro *Retratos de Cantantes*[5] –, todas essas canções teriam sido compostas pelo espanhol Chicho Sánchez Ferlosio, "mas todo mundo pensava que eram anônimas, porque Chicho jamais as assinava para evitar represálias do regime [franquista]"[6] (tradução nossa). Esse argumento encontra sustentação num LP lançado pelo selo sueco Clarté em 1974, denominado *Spanska motståndssånger* ("Canções da Resistência Espanhola"), que traz na

[5] *E-book* (2000) de Juan Miguel Morales, disponível no link http://www.cancioneros.com/lv.php?NM=5&PC=2.
[6] Citação retirada da página http://www.cancioneros.com/lv.php?NM=5&PC=36.

capa, abaixo do título, a seguinte indicação: "Gravadas na Espanha 1963/64"[7]. Na etiqueta do vinil, pode-se ler: "Salvo disposição em contrário, texto e música de cantor residente na Espanha, que deve permanecer desconhecido". Por sua vez, o texto impresso na contracapa do LP – um verdadeiro manifesto antifascista – aponta que algumas das músicas haviam sido lançadas dez anos antes pela gravadora sueca em um pequeno disco homônimo. Quanto à gravação, "foi feita em Madri em circunstâncias difíceis", ou seja, clandestinamente – o que justificaria sua falta de qualidade técnica.

A audição comparada de *A La Resistencia Española* e *Spanska motståndssånger* evidencia a similitude dos arranjos das canções, sugerindo que Alarcón teve acesso à gravação de Ferlosio. Nesse sentido, é significativo que as faixas do LP chileno coincidam com a totalidade do lado A do disco sueco de 1974, acrescentando uma canção do lado B ("Canción de los soldados"). Parte das canções selecionadas por Alarcón versa sobre o mundo do trabalho, denunciando a exploração a que mineiros, operários e camponeses seriam submetidos por seus patrões – que encontrariam respaldo no governo espanhol. Outras enfatizam a questão das forças políticas em confronto.

Na faixa que abre o LP, "La Paloma", a denúncia da situação dos trabalhadores culmina na afirmação de que "[...] nos uniremos / contra la explotación; / la fuerza de los hombres, paloma, / siempre será la unión" – união que significaria a luta pela paz: "Pero la paz tú eres / y con ellos no estás, / que vuelas con nosotros, paloma / paloma de la paz". Assim, os trabalhadores atuariam no conflito como agentes da paz, em oposição aos patrões e a seus aliados. Essa temática encontra continuação nas faixas três e quatro do disco, respectivamente, "A la huelga" e "Coplas del Tiempo". Na primeira, os trabalhadores são incitados a entrar na greve federal "Contra el gobierno del hambre", fazendo uma referência clara aos golpistas fascistas e apelando para o apoio de outras nações: "Todos los pueblos del mundo / la mano nos la van a dar / para devolver a España / su perdida libertad". Por sua vez, "Coplas del Tiempo" exalta a união das forças de esquerda nas bacias mineiras das Astúrias: "Ay asturianos, / están nuestros destinos / en vuestras manos. / Empezaron los mineros / y los obreros fabriles. / Si siguen los campesinos / seremos cientos de miles". A letra da canção indica a divisão existente no interior das forças religiosas espanholas durante a guerra, criticando os padres que ficaram ao lado dos patrões, mas reconhecendo que "Hay algunos sacerdotes / francamente progresistas; / apoyan las peticiones / de los mineros huelguistas".

[7] Todas as citações referentes ao LP *Spanska motståndssånger* foram traduzidas pela autora.

Valorizando o elemento religioso, o eu-lírico roga nas estrofes finais à Virgem Maria para que a greve se estenda a outras regiões do país (Andaluzia, Extremadura, Barcelona).

A segunda faixa do LP, "Canción de Grimau", constitui uma homenagem ao comunista espanhol Julián Grimau, fuzilado em 1963 pelo regime franquista sob acusação de ter cometido crimes durante a Guerra Civil. A letra da canção denuncia o assassinato, afirmando o compromisso do artista com a causa popular, da qual o *hermano* Grimau teria sido representante: "Del dolor de mi pueblo nace mi canto, / cuerdas de mi guitarra, / sois compañeras de nuestro llanto". Opondo presente e futuro, os versos finais assinalam a esperança em um desenlace diferente do conflito, no qual se efetivassem as causas defendidas pelo comunista: "Las piedras del camino / hoy sangre llevan, hoy sangre llevan. / Nacerá el trigo joven entrevesado, / las razones de nuevo pisoteadas. / Pero a pesar de todo / yo sé que un día / tú estarás con nosotros / como querías, como querias".

A faixa "El gallo rojo" dá continuidade ao tema das duas forças em combate, valendo-se da metáfora "galo preto" *versus* "galo vermelho", na qual o primeiro tipo representa os nacionalistas e o segundo, os republicanos – ou, mais especificamente, os comunistas, se for levada em conta a escolha da cor vermelha. A canção expõe as qualidades de cada galo: enquanto o preto é grande e traiçoeiro, o vermelho é valente. A preferência por este segundo se explicita nos versos "Cuando canta el gallo negro / es que ya se acaba el día. / Si cantara el gallo rojo / otro gallo cantaría" – nos quais o fim do dia é associado à ideia de tragédia, ao passo que o galo vermelho representa a união popular. Reconhecendo a preponderância do galo preto naquele momento, a canção se encerra com a garantia de que a luta não acabou: "Gallo negro, gallo negro, / gallo negro, te lo advierto: / no se rinde un gallo rojo / mas que cuando está ya muerto". De acordo com os autores de *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, "Gallo rojo, gallo negro" – variante do nome da canção – foi transformada em hino anti-franquista durante a Guerra Civil Espanhola (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009:477).

A última faixa, "Canción de soldados" – gravada também pelo conjunto chileno Quilapayún, com o nome de "Dicen que la patria es" (*Quilapayún 3*, Odeon, 1969) –, trabalha a oposição entre trabalhadores e patrões a partir da figura do soldado que se alinha com os primeiros, renegando os valores das forças nacionalistas: "Dicen que la patria es / un fusil y una bandera. / Mi patria son mis hermanos / que están labrando la tierra". O refrão da canção reafirma essa lealdade: "Ay, que yo no tiro, que no, / ay, que yo no tiro, que no, / ay, que yo

no tiro contra mis hermanos. / Ay, que yo tiraba, que sí, / ay, que yo tiraba, que sí, / contra los que ahogan al pueblo en sus manos". A canção termina com a crítica aos oficiais que servem aos fascistas, garantindo retaliação "cuando llegue nuestro día".

Nessa breve exposição, pudemos notar a ênfase dada à figura dos trabalhadores revolucionários – temática utilizada como chave de leitura da Guerra Civil Espanhola. Consideramos que o apelo a tal memória dialoga diretamente com o contexto político no qual *A La Resistencia Española* foi produzido – marcado, como já exposto acima, pelo acirramento das lutas trabalhistas no Chile. Nesse sentido, os episódios selecionados da Guerra figuram como seus antecedentes diretos, estabelecendo uma "tradição revolucionária" na qual o presente chileno estaria inserido.

A tentativa de associar a realidade chilena ao conflito espanhol também aparece nas mudanças de palavras promovidas por Rolando Alarcón em relação às letras originais de Chicho Sánchez Ferlosio, dentre as quais podem ser destacadas: substituição de "Nacerá el trigo joven entre besanas" por "Nacerá el trigo joven entrevesado" ("Canción de Grimau"); de "Desde el pozo y la besana" por "Desde el pozo y el arado" ("A la huelga"); de "Ale, asturianos" por "Ay, asturianos" ("Coplas del tiempo"); de "cojo el fusil y la manta" por "tomo el fusil y la manta" ("Canción de soldados"). Observa-se aqui a tentativa de "chilenizar" as letras, substituindo expressões espanholas por equivalentes e, desse modo, buscando a identificação do público nacional com as temáticas abordadas. Assim, consideramos que a opção de Rolando Alarcón por gravar determinado repertório associado à Guerra Civil Espanhola – expressando o ponto de vista dos "resistentes" ao regime fascista – constituiu uma atitude política, uma tomada de posição em relação às reivindicações sociais que eclodiam no Chile de fins dos anos 1960.

Dando continuidade à temática das lutas trabalhistas, o lado B do LP, *A la Revolución Mexicana,* apresenta na capa uma notícia jornalística contemporânea ao conflito, datada de 10 de abril de 1919. Sob o título "Los campesinos mejicanos se quedan sin caudillo", esta apresenta a clássica foto (1914) de Francisco ("Pancho") Villa sentado na cadeira presidencial, tendo ao lado esquerdo o guerrilheiro Emiliano Zapata. Como aponta o historiador Carlos Alberto Barbosa, "Villa e Zapata representam uma espécie de retrato do México, de Norte a Sul. Esta fotografia sintetiza o auge da revolução camponesa" (BARBOSA, 2006:118). Ao lado da imagem, figura um texto que informa a morte de Zapata, "defensor de sus hermanos los campesinos índios", por forças do então presidente,

Venustiano Carranza. De acordo com a notícia, Zapata constituía uma grave ameaça ao regime instaurado enquanto este não resolvesse a questão agrária e o problema do indígena: "'Lucho no solo por mis índios, sino por todos los campesinos del mundo'. Tal era el lema del 'indio bueno' assessinado". Mantendo a proposta estética da capa de *A la Resistencia Española*, a ordem das seis canções é apresentada logo abaixo do nome do conjunto Inti-Illimani: "Nuestro México, febrero 23", "La Valentina", "El Siete Leguas", "Soldado revolucionario", "La Cucaracha" e "La Adelita".

Ao virarmos o disco de vinil, deparamo-nos com uma sonoridade bastante diversa. Embora mantenham a base instrumental das canções gravadas por Alarcón – voz e violão –, as faixas do lado B pertencem a um gênero musical característico do México, denominado *corrido*[8], que esteve em voga durante a Revolução e constituiu uma paixão do jovem Max Berrú[9], integrante da formação inicial do Inti-Illimani. De acordo com o historiador mexicano Antonio Hernández,

> A tradição de cantar a história foi muito respeitada no país e, salvo exceções, todo movimento social no México, a partir da segunda metade do século XIX, tem seus *corridos* e, em correspondência, os movimentos mais importantes propiciaram a criação de uma maior quantidade de *corridos*. (HERNÁNDEZ, 2006:635, tradução nossa)

Sendo compostos em relação narrativa direta com acontecimentos ou personagens específicos, ressaltando o próprio contexto narrado, os *corridos* ficaram – a partir da Revolução Mexicana – fortemente associados no imaginário coletivo com a história das lutas populares camponesas (LAMBERT; GIMÉNEZ, 2004:629). Essa relação aparece com clareza na faixa que abre o álbum, "Nuestro México, febrero 23", na qual se estabelece a oposição Villa (herói) *verus* Carranza (inimigo), em que o primeiro é representado como defensor dos interesses nacionais, enquanto o segundo é acusado de aliar-se ao governo norte-americano. Acreditamos que a canção faz referência à Expedição Punitiva liderada pelo general John Pershing em resposta ao ataque ao povoado de Columbus – desencadeado por tropas villistas em maio de 1916 em protesto ao apoio oferecido pelo governo do presidente Thomas W. Wilson a Carranza, resultando na morte de civis e oficiais norte-americanos. Em março do

[8] Segundo o historiador mexicano Antonio Hernández, o *corrido* constitui "um gênero lírico narrativo popular, de temática múltipla, que pode ser cantado ou não, e é usado para narrar histórias reais ou de ficção, que expressam o ponto de vista do bando, ou as ligações afetivas ou ideológicas a que está afiliado o autor e cuja construção obedece às formas folclóricas, poéticas e/ou musicais, que prevalecem na região onde se produz". (HERNÁNDEZ, 2006:633, tradução nossa).
[9] Ver nota 3.

mesmo ano, uma tropa composta por cerca de cinco mil soldados de cavalaria, infantaria e artilharia, acompanhados por um esquadrão aéreo de oito aeroplanos, foi enviada ao México com o objetivo de capturar Villa. Após onze meses de busca e diversas conferências entre representantes dos dois países, os militares – que não obtiveram êxito – retornaram aos Estados Unidos. Na versão apresentada pela canção,

> Nuestro México, febrero veintitrés, / dejó Carranza pasar americanos, / diez mil soldados, seiscientos aeroplanos, / buscando a Villa por todo el país. / [...] / Qué se creían los soldados de Texas / que combatir era un baile de carquiz. / Con la cara llena de vergüenza / se regresaron todos a su país.

Os versos finais conclamam pela união popular em defesa da nação mexicana – encarnada por Pancho Villa: "Yo les encargo mis fieles compañeros / que se estén firmes al pie de su cañón / que disparen la última metralla / para defensa de nuestra nación".

"El Siete Leguas", a terceira faixa do álbum, é outra canção centrada na figura de Villa. Fazendo referência ao cavalo que o teria carregado semi-inconsciente por sete léguas após uma batalha, a música narra os feitos heróicos do guerrilheiro, exaltando sua valentia. Por outro lado, é possível pensar numa contraposição entre o Villa isolado em seu rancho no começo dos anos 1920 – após a derrota de suas tropas – e o soldado que havia sido na década anterior.

A figura do "Soldado Revolucionário" é abordada na faixa seguinte, tendo como mote o dia-a-dia no campo de batalha. A julgar pelas referências presentes na letra – a exemplo da menção a "mi buen treinta-treinta", arma mais leve e utilizada em emboscadas e lutas próximas do combatente –, a canção remete aos exércitos populares. Nesse sentido, é significativa a presença do elemento religioso nos versos finais: "Ya con esta me voy despidiendo, / ya me voy de revolucionario, / si Dios quiere que vuelva, pos vuelvo / si no, rezan por mí un novenario".

A incerteza do soldado sobre seu futuro também figura na canção de temática amorosa "La Valentina", em que o eu-lírico declara: "Valentina, Valentina, / rendido estoy a tus pies, / si me han de matar mañana /que me maten de una vez". A figura da mulher é retomada na última faixa do álbum, "La Adelita", que encarna a *soldadera* – elemento presente nos diferentes exércitos em conflito, a "mulher do povo... que acompanhava seu homem durante as campanhas, servindo-lhe de cozinheira e amante" (MARÍA Y CAMPOS *apud* JAECK, 2001:45, tradução nossa). De acordo com Armando de María y Campos, "La Adelita" se

converteu no hino das forças dos generais constitucionalistas Mariano e Domingo Arrieta, tendo este último empreendido uma ativa campanha contra villistas em 1914. Em *La Revolución Mexicana a través de los corridos populares*, o autor reproduz a versão constitucionalista da canção, afirmando que foi largamente difundida pelo país durante a Revolução, passando a ser cantada – com a letra modificada – também pelo exército de Villa. Na versão gravada pelo Inti-Illimani, é notável a ausência de referências claras sobre episódios ou personagens históricos, enfatizando, em seu lugar, a temática da vida no campo de batalha e os aspectos amorosos.

"La Cucaracha", faixa 5 do álbum, foi outro *corrido* muito popular durante a Revolução. Como no caso de "La Adelita", seus versos foram frequentemente alterados, de acordo com os interesses de quem se propôs a interpretá-la. Assim, a conhecida melodia constituiu suporte para diversas críticas sociais, exaltação ou deboche de figuras políticas. María y Campos reproduz algumas versões que estiveram em voga durante o conflito, afirmando que "La Cucaracha" constituiu a "canção favorita dos villistas", sendo que muitos atribuíam sua autoria ao guerrilheiro – o que também ocorreu com "La Valentina" e "La Adelita" (MARÍA Y CAMPOS, 1962:35, tradução nossa). Na versão gravada pelo conjunto chileno, há uma menção à derrota de Antonio Zeta, que havia sido integrante do exército villista. Os versos do refrão – utilizados em diferentes versões da canção – são: "La cucaracha, la cucaracha, / ya no puede caminar, / porque le falta, porque no tiene / marihuana que fumar" . É possível que exista aqui uma referência à introdução dos cigarros à base da erva na península de Yucatán durante o governo de Salvador Alvarado (1915-1917). Por ouro lado, observa-se na letra escolhida um tom "folclórico", na medida em que trabalha com alegorias diversas, que não podem ser reduzidas aos episódios do conflito mexicano.

Na análise apresentada, pudemos observar a ênfase no caráter "popular" da Revolução, representado pelos exércitos de Pancho Villa e Emiliano Zapata e expresso nas temáticas abordadas nos *corridos* selecionados. Trazendo à tona a questão da luta camponesa pelo acesso a terra, *A la Revolución Mexicana* dialoga com a reivindicação pelo aprofundamento da Reforma Agrária iniciada no Chile durante o governo Frei – pauta que tomou grandes proporções no período anterior às eleições de 1970, transformando-se numa das principais medidas previstas no *Programa básico de governo da Unidade Popular*[10].

[10] *Programa basico de gobierno de la Unidad Popular: Candidatura Presidencial de Salvador Allende*. Santiago: 1969.

Estabelecendo vínculos com os conflitos espanhol e mexicano, lidos na chave das reivindicações de cunho social, Rolando Alarcón e o Inti-Illimani expuseram a questão da participação política dos trabalhadores – o "governo popular", que se tornaria bandeira da UP. Se, por um lado, é necessário levar em conta que quando o LP foi lançado a coalizão ainda não havia lançado a candidatura de Allende nem seu programa de governo – o que viria a ocorrer em fins de 1969 –, por outro é possível estabelecer uma relação entre o conteúdo dos álbuns e a situação política em que se encontrava o Chile naquele momento – marcada por impasses que a UP se propôs a solucionar. Assim, se não é viável vincular as questões trazidas por *A la Resistencia Española / A la Revolución Mexicana* à futura presidência de Allende – o que representaria um anacronismo –, é importante reconhecer que o disco constituiu uma tomada de posição em relação às reivindicações dos trabalhadores chilenos, que apareciam representados politicamente pelas forças de esquerda.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a NCCh foi batizada como tal no próprio ano de 1969, em um festival organizado pelo radialista Ricardo García junto à PUC-Chile, marcando sua constituição como movimento. Foi neste evento que apareceu pela primeira vez o termo "Nova Canção Chilena", que viria a identificar determinado repertório, o qual passou a ser distinguido do "neofolklore" por reivindicar o compromisso político do artista, "colocando na cena urbana sujeitos distintos do intérprete e do auditor [...] revelando uma dimensão social não isenta de problemas, à qual a música popular quase não havia se referido" (GONZÁLEZ; ROLLE; OLSEN, 2009:372). O engajamento dos artistas identificados como integrantes do movimento se explicitou durante as eleições presidenciais de 1970, na qual músicos como Víctor Jara, Isabel e Ángel Parra, Rolando Alarcón, Quilapayún e Inti-Illimani declararam seu apoio a Allende, desempenhando papel fundamental na campanha do candidato. A título de exemplo, destacamos o álbum *Canto al programa* (DICAP, 1970), gravado pelo Inti-Illimani, dedicado a divulgar pelo país o programa de governo da UP por meio de canções como: "Canción del poder popular", "El vals de la profundización de la democracia", "Canción de la propiedad social y privada" e "Canción de la Reforma Agrária", entre outras.

Tendo esse quadro como referência, podemos compreender a parceria envolvida na produção e lançamento de *A la Resistencia Española / A la Revolución Mexicana* como uma explicitação da identificação entre as propostas estéticas e políticas de Rolando Alarcón e do Inti-Illimani com a Nova Canção Chilena. Por outro lado, a análise do disco permite

vislumbrar o público ao qual os músicos estavam se dirigindo: estudantes universitários e trabalhadores chilenos – que, não por acaso, seriam eleitos pela Unidade Popular como o "povo" para o qual governar.

Discos citados

ALARCÓN, Rolando. El nuevo Rolando Alarcón. Odeon, 1967.
_____. Canciones de la Guerra Civil Española. Tiempo, 1968.
ALARCÓN, Rolando; INTI-ILLIMANI.; A la Resistencia Española / A la Revolución Mexicana. Produção Independente, 1969.
INTI-ILLIMANI. Canto al Programa. DICAP, 1970.
FERLOSIO, Chicho Sánchez. Spanska motståndssånger. Clarté, 1974.
QUILAPAYÚN. Quilapayún 3. Odeon, 1969

Referências

BARBOSA, Carlos A. S. A fotografia a serviço de Clio: Uma interpretação visual da Revolução Mexicana (1900-1940). São Paulo: Editora UNESP, 2006.
CARRASCO, Eduardo. Quilapayún: La revolución e las estrellas. Santiago: RIL, 2003.
GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
HERNÁNDEZ, Antonio A. La narrativa de las Cristiadas. Novela, cuento, teatro, cine y corrido de las Rebeliones Cristeras. Tese (Doutorado em História), UAM-1, Cidade do México, 2006.
JAECK, Lois M. "'Viva México / Viva la Revolución': one hundred year of popular/protest songs: the heartbeat of a collective indentity". Ciencia Ergo Sum. Toluca: UAEMEX, v.8, n.1, pp. 41-49, mar/jun 2001. Disponível em: http://redalyc.uaemex.mx/pdf/104/10402005.pdf.
LAMBERT, Catherine H.; GIMÉNEZ, Gilberto. "La representación social de la violencia en la trova popular mexicana". Revista Mexicana de Sociologia. Cidade do México: UNAM, ano 66, n.4, pp. 627-659, out/dez 2004.

Disponível em: http://www.ejournal.unam.mx/rms/2004-4/RMS04402.pdf.

MARÍA Y CAMPOS, Armando de. "Orígenes del corrido: temas políticos y revolucionários". La Revolución Mexicana a través de los corridos populares, Vol. I. México: Talleres gráficos de la Nación, 1962. Disponível em: www.bicentenario.gob.mx/bdb/bdbpdf/LaRevolucionMexicanaAtravesDeLos-CorridosPopulares_Tomo-I/LaRevolucionMexicanaAtravesDeLosCorridosPopulares_Tomo--I-origenes.pdf

SEVES, Luis C. Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60, segunda edição (para a internet), 2000.
Disponível em: http://www.cancioneros.com/lv.php?NM=2&PC=2.

SILVA, Carla M. Música popular e disputa de Hegemonia: A música chilena inspirada nas formas folclóricas e o Movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970. Dissertação (Mestrado em História), UFF, Rio de Janeiro. 2008.

SKREPETZ, Inês. "Neruda e a guerra". Luminária. União da Vitória: FAFI, vol1, n. 8, pp. 73-82, 2007. Disponível em: http://www.ieps.org.br/luminaria.pdf#page=71.

ROLLE, Claudio. "La 'Nueva Canción Chilena', el projecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende".
Disponível em: www.hist.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Rolle.pdf.

RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena. Madrid: Ediciones LAR, 1984.

Portais eletrônicos:

www.cancioneros.com
www.musicapopular.cl
http://londres92.blogspot.com