Ambições e vocações cruzadas: a cantata popular *Santa María de Iquique* (1970)¹

NATÁLIA AYO SCHMIEDECKE*

RESUMO: Dialogando com o tema machadiano da ambição e vocação em música, o presente texto enfoca as relações estabelecidas entre músicos populares e músicos de conservatório no interior do movimento da Nova Canção Chilena. Elegendo a cantata popular *Santa María de Iquique* (1970) – composta por Luis Advis e interpretada pelo conjunto Quilapayún – como representativa da articulação entre elementos historicamente concebidos como pertencentes a âmbitos separados (erudito, popular e folclórico; arte e política), buscaremos demonstrar que as opções estéticas e temáticas que caracterizam a obra dialogam intimamente com seu contexto político de produção, marcado pela perspectiva do advento de um governo de esquerda e pela intenção de utilizar o meio artístico como lugar de combate.

PALAVRAS-CHAVE: *Santa María de Iquique*; Nova Canção Chilena; Luis Advis; Quilapayún

Crossed ambitions and vocations: the popular cantata *Santa Maria de Iquique* (1970)

ABSTRACT: In dialogue with Machado de Assis's theme of ambition and vocation in music, this article focuses on the relations between popular musicians and conservatoire musicians within the Chilean New Song movement. We elected the popular cantata *Santa María de Iquique* (1970) – composed by Luis Advis and performed by the group Quilapayún – as representative of the link between elements historically conceived as belonging to separate spheres (classical, popular and folk; art and politics). We seek to demonstrate how the aesthetic and thematic choices that characterize this opus closely dialogue with its political context, when there was a great expectation in the rising of a left-wing government and the intent to use the artistic milieu as a battlefield.

KEYWORDS: *Santa María de Iquique*; Chilean New Song Movement; Luis Advis; Quilapayún

* Natália Ayo Schmiedecke é Mestra e Doutoranda em História pela UNESP-Franca e autora do livro *Não há revolução sem canções: utopia revolucionária da Nova Canção Chilena* (São Paulo: Alameda, 2015). E-mail: nati.ayo@gmail.com

¹ Agradeço a José Carlos Fontanesi Kling e a Eileen Karmy por suas generosas contribuições à análise realizada neste texto.

Tendo sido gravada em LP algumas semanas antes, a cantata popular *Santa María de Iquique* estreou no Estadio Chile em agosto de 1970 no II Festival de la Nueva Canción Chilena, interpretada pelo sexteto Quilapayún. De acordo com Eduardo Carrasco – integrante do conjunto –, a inscrição da obra gerou polêmica entre os músicos participantes do festival, que se direcionava a gêneros populares:

[...] alguns colegas cantores, que não viam com bons olhos a enorme distância que havia entre a *Cantata* e suas próprias criações, se opuseram à sua apresentação no Festival. Alguns febris tentaram criar um movimento “anti-Cantata”, argumentando que este festival era de canções, e não de obras como a que nós queríamos apresentar. Felizmente, ao final se impôs o bom critério, embora tivéssemos que suportar dolorosas discussões em uma assembleia da qual prefiro me esquecer. (CARRASCO, 2003, p. 156)²

A polêmica sugere que, no contexto em questão, o “erudito” e o “popular” eram concebidos majoritariamente como âmbitos distintos e separados, e que assim deveriam permanecer.³ A intenção de ultrapassar esta fronteira, gerando um material “híbrido” ou “intermediário” (OSORIO, 2006, p. 35), pode ser percebida na própria expressão “cantata popular”, que acompanha o título da obra.

No presente artigo desenvolveremos a ideia de que a concretização de tal objetivo em *Santa María de Iquique* foi possibilitada pelo cruzamento entre duas trajetórias artísticas diversas – a do compositor Luis Advis, de “vocação erudita” e “ambição popular”, e a do conjunto Quilapayún, de “vocação popular” e “ambição erudita” – expressões que se referem ao significado da parceria para cada um dos lados. Cabe esclarecer que entendemos as categorias “erudito”, “popular” e “folclórico” (que no contexto estudado aparece associada à noção de “popular”) como construções ideológicas que não se fundamentam apenas em critérios intrinsecamente musicais, mas sobretudo em critérios contextuais de tipo sociocultural (MARTÍ, 2000, p. 223). Em outras palavras: os limites entre uma e outra

² Todas as traduções do espanhol para o português foram realizadas pela autora deste artigo.

³ Como explica o musicólogo Josep Martí (2000, p. 223-224), a divisão da música em categorias se baseia em critérios contextuais de tipo sociocultural e isso ocorre porque ela é portadora de significações às quais se associam determinados valores. Nesse sentido, o estabelecimento de fronteiras entre as categorias possui um caráter ideológico, assim como as tentativas de romper esses limites imaginários e as resistências que elas suscitam.

“não se centram na forma nem na estrutura sonora, mas nos significados da música” (KARMY, 2011, p. 72).

O tema da ambição e vocação em música foi sugerido pelo escritor brasileiro Machado de Assis em seu conto “Um homem célebre”, no qual o protagonista, Pestana, compositor de polcas, vive um dilema pessoal: a celebridade popular involuntária e a aspiração ao *status* de músico erudito. Pestana não quer compor peças efêmeras para as massas; sua ambição é ser reconhecido como um gênio da música, imortalizado ao lado dos clássicos. Como marca a estudiosa literária Adriana Figueiredo, “A polca é simples, e simplicidade é justamente o que Pestana não quer. Sua vocação é algo que o incomoda e que o frustra, pois sua ambição sempre falou mais alto e o tocou mais profundamente” (FIGUEIREDO, 2006, s.n.p.). Esse dilema entre o pretendido e o alcançado na vida do compositor traz à cena as relações estabelecidas entre ideais estéticos, condições de produção e público no cenário carioca de fins do século XIX.⁴

No nosso caso, interessa observar quais foram as inquietudes pessoais e artísticas que levaram Luis Advis e Quilapayún a compor e interpretar, respectivamente, uma obra híbrida. A partir daí, examinaremos como se desenvolve a linguagem da cantata popular *Santa María de Iquique* e quais os diálogos que estabelece com o cenário político chileno do início dos anos 1970.

Ambição e vocação em Luis Advis e Quilapayún

Como ponto de partida, consideremos as trajetórias artísticas dos músicos. De acordo com a jornalista Marisol García, Advis (1935-2004) desenvolveu sua formação musical fora do ambiente de conservatório, recebendo aulas particulares de composição (com Gustavo Becerra) e de piano (com Alberto Spikin). Sua preferência inicial pelos clássicos eruditos aparece explicitada na seguinte declaração: “Me incomodava escutar um bolero, e só o aceitava como algo cômico. Até os 30 anos,

⁴ No âmbito historiográfico, tal tema foi explorado por Cacá Machado (2007) no livro *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*, em que o autor parte da obra de Nazareth para compreender os processos de acomodação e criação de gêneros da música popular no Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX.

para mim a verdadeira música não incluía o popular” (*apud* GARCÍA, s/d, s.n.p.)⁵. Ainda de acordo com a jornalista, o jovem Advis encarava a música como pouco mais que um *hobby*, o que se comprovaria na escolha de cursar Direito e Filosofia na Universidad de Chile.

Durante a década de 1960, quando atuava como professor do departamento de Estética da mesma universidade, ele foi adquirindo experiência no âmbito da música para teatro, com incursões pelo terreno da criação popular. Assim, compôs as músicas das peças *La princesa Panchita* (1958, diretor: Jaime Silva), *Perdón, estamos en guerra* (1966, diretor: Domingo Tessier) e *Los que van quedando en el camino* (1969, diretora: Isidora Aguirre), além de sua atuação como arranjador e diretor musical de *Viet Rock* (1969, diretor: Víctor Jara), dentre outras.

Los que van quedando en el camino pode ser considerada um antecedente direto de *Santa María de Iquique*. De acordo com a musicóloga Eileen Karmy, além da música incidental, Advis escreveu vários textos alusivos ao argumento central da peça, que tematizava a repressão a uma revolta camponesa ocorrida em Ranquil em 1932. Essas canções acabaram não sendo incluídas na montagem final, mas foram recicladas no ano seguinte, dando origem à “Canción 3” (popularmente conhecida como “Soy obrero”) e às melodias das *quenas* da “Canción IV” (“A los hombres de la pampa”) da cantata popular. A autora também menciona a colaboração de Advis em uma peça de Jaime Silva estreada em 1967, indicando que duas de suas canções seriam transformadas na “Canción II” (“Vamos, mujer”) e na “Canción final” de *Santa María de Iquique* (KARMY, 2011, p. 26-27). Verifica-se, portanto, que parte da criação prévia de Advis serviu como base para a composição de 1970.

O musicólogo Juan Pablo González insere Luis Advis na vertente de conteúdo político e social da música chilena de conservatório dos anos 1960, a qual, inspirada pelo exemplo de Roberto Falabella – “o primeiro compositor a posicionar-se explicitamente de maneira política e militante” (PEÑA, 2010, p. 51) –, teria sido marcada pela ânsia dos compositores por chegar a um público mais amplo e de dotar

⁵ Retirado do portal eletrônico www.musicapopular.cl (item “Luis Advis”), uma enciclopédia virtual da música chilena. Infelizmente, nem todas as fontes citadas no portal apresentam informação completa, como data e número de página da entrevista publicada.

a música de elementos que a vinculassem de forma mais direta com seu contexto social. Num primeiro momento, o trabalho com temas políticos produziu obras orquestrais que, embora incorporassem recursos da música popular, foram concebidas para a interpretação de músicos de conservatório. É o caso de *América Insurrecta* (1962), de Fernando García e Pablo Neruda, dedicada ao Partido Comunista do Chile; *Memento* (1966), de León Schidlowsky e Javier Heraud, dedicada à memória do sacerdote Camilo Torres; *Responso para José Miguel Carrera* (1967), de Gustavo Becerra; e *Responso para un guerrillero* (1968), de Eduardo Maturana. A partir de fins da década, três compositores daquela geração iniciariam uma frutífera colaboração com músicos populares: Sergio Ortega, Luis Advis e Gustavo Becerra (GONZÁLEZ, 2005, p. 200-201). Esse trabalho se desenvolveu em diferentes frentes, abarcando a composição de canções populares; a assistência na elaboração de arranjos musicais; e a criação de obras híbridas, formato inaugurado por *Santa María de Iquique*.

A partir de então, a trajetória musical de Advis teve como marca a busca permanente por integrar elementos estéticos de distintas origens, com base em uma perspectiva cosmopolita. Isso pode ser percebido nas seguintes palavras, retiradas de uma entrevista concedida por ele em 2004:

Há dois universos criativos no Chile. O primeiro é toda a influência que nós como músicos temos da Europa. A Europa é um grande peso, e o recebemos com muito gosto. Possuímos uma enorme tradição vinculada aos nomes de Bach, de Beethoven, de Schumann, de Chopin, Strauss, Wagner, Mahler, Stravinsky, etc. Porém, por outro lado, no Chile também existem músicos enfocados no que é a América e seu aporte musical. Eu me inclinei a incluir em minha música elementos que às vezes são populares e às vezes são nacionais. Mas isso não significa que a orquestração não seja europeia. Por minha formação, fui me metendo em muitas músicas diversas, e parece que sou meio múltiplo quanto a estilos porque passo de uma *cueca* a um bolero, e logo à música sinfônica. (apud GARCÍA, 2004, s.n.p.)

Assim, “ambição” e “vocação” não parecem ter constituído uma contradição para o compositor, que não expressou julgamentos de valor em relação às duas tradições com que buscou dialogar: o folclore latino-americano e a música “clássica” europeia. Não obstante, um outro dilema parece ter marcado sua obra: a relação entre arte e política. Embora sejam constantes as declarações em que Advis afirma “Eu não sou político. Não entendo de política. [...] Eu entendo de humanismo.

Não considero minha obra política. Que tenha sido vista como tal, essa é uma aproximação que não emerge de minha vontade” (*apud* GARCÍA, s/d, s.n.p.), sua aproximação com o movimento da Nova Canção Chilena (NCCh) no polarizado contexto chileno de fins dos anos 1960 tornam o argumento difícil de sustentar, como veremos mais adiante.

Percorrendo o caminho inverso, o conjunto Quilapayún – um dos principais representantes da NCCh – foi da política à arte, isto é: “chegamos à ideia de uma arte política partindo de uma consciência predominantemente política” (CARRASCO, 2003, p. 313). Conforme expusemos em um trabalho anterior⁶, o grupo foi formado em 1965 pelos estudantes universitários Eduardo Carrasco, Julio Carrasco e Julio Numhauser. Embora os integrantes tivessem clareza quanto à função desejada para sua arte – “ser artistas de uma causa nobre e justa, que nesse momento nós víamos encarnada nas barbas de Cuba” (CARRASCO, 2003, p. 44) –, havia um problema para levar o projeto adiante: “não sabíamos quase nada de música” (p. 51). Recorrendo a discos de repertório folclórico e à ajuda do músico Ángel Parra, aprenderam a tocar *charango*, *quena* e *bombo* e chegaram a montar algumas canções, com as quais participaram de festivais. Após lançar um LP pela EMI-Odeon, o conjunto inaugurou em 1968 o selo Jota Jota, das Juventudes Comunistas do Chile (à qual os integrantes eram filiados), com o disco *X Viet-nam*, dedicado à causa vietnamita.

No ano seguinte, lançou um novo LP pelo selo, *Basta*, que incluía um texto que pode ser considerado um manifesto sobre o papel do artista revolucionário. O texto estabelece uma continuidade entre os ideais que nortearam a criação do Partido Comunista chileno e a proposta da NCCh, identificando o meio artístico como lugar de combate. Compreendida como motor da revolução, a classe trabalhadora precisaria romper com os valores “burgueses” para afirmar-se e instituir uma nova ordem social, econômica, política e cultural. O artista revolucionário aparece nesse cenário como portador de uma missão junto aos trabalhadores: “de liberar, de

⁶ As informações contidas nos parágrafos seguintes, referentes à trajetória e às características do conjunto, foram adaptadas de nosso livro *Não há revolução sem canções* (SCHMIEDECKE, 2015, p. 131-142).

educar, de elevar o homem”; ele deve opor-se à função “burguesa” da arte, transformando-a em “arma” para a construção de uma nova sociedade (QUILAPAYÚN, 1969, s.n.p.).

Como se pode depreender, o conteúdo político e social das letras marcou o repertório do Quilapayún desde suas origens, ao passo que na parte musical predominaram formas inspiradas em gêneros folclóricos latino-americanos, com destaque para ritmos andinos. Cruzando práticas, gêneros e instrumentos de distintas procedências – tal como procediam Violeta Parra e Víctor Jara –, o conjunto buscou explorar diferentes sonoridades a partir de uma proposta de modernização da tradição. Esteticamente, os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* destacam “a particularidade de não impor um formato de arranjo similar a todo seu repertório, [...] preferiam mudar de formato para melhor dar conta das demandas expressivas particulares de cada canção” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 419) – opção que geraria uma grande versatilidade instrumental e vocal entre seus integrantes.

Os autores apontam para a importância das aulas de violão clássico e de composição oferecidas pela Escola Musical Vespertina da Universidad de Chile⁷ – onde lecionava Luis Advis – e a incorporação de um quarto membro, Patricio Castillo, na constituição de bases mais sólidas para o desenvolvimento musical do Quilapayún. A profissionalização do grupo teria ocorrido entre 1966 e 1969, sob a direção artística do cantor, compositor e diretor de teatro Víctor Jara, que transformaria a apresentação cênica do quarteto, gerando uma particular dinâmica performática (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 421).

Em fins de 1966, Castillo foi substituído por Carlos Quezada, que possuía experiência com o canto coral e contribuiu para fortalecer as capacidades vocais do conjunto. Em seguida, ocorreu a saída de Julio Numhauser e a entrada de Willy Oddó. Tendo lançado seis LPs entre 1966 e 1970, o grupo – então um sexteto (foram

⁷ Tendo funcionado entre 1966 e 1973, a Escola constituiu um ponto central do encontro entre músicos eruditos e populares. Oferecendo a estes últimos cursos relacionados à composição musical (como harmonia, contraponto, orquestração e instrumentação), a Escola ensinava em pouco tempo o que poderia requerer vários anos de aprendizagem nos conservatórios. Entre os professores, é possível destacar Luis Advis, Celso Garrido, Sergio Ortega e Cirilo Villa. (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 376).

incorporados Hernán Gómez, Rodolfo Parada e Patricio Castillo, ao passo que Julio Carrasco se desligou) – foi convidado por Luis Advis a interpretar sua cantata popular. Segundo Eileen Karmy, a parceria havia sido sugerida ao compositor pelo colega Sergio Ortega, militante comunista que já havia trabalhado com o conjunto em seu disco *Quilapayún 3* (EMI-Odeon, 1968). Impressionado com a “força interpretativa e o colorido musical conseguido com os instrumentos nortenhos” (CARRASCO, 2003, p. 151) e convencido de que através do grupo sua obra poderia chegar a um público mais amplo, Advis começou a trabalhar no projeto de relatar musicalmente um trágico episódio ocorrido em sua terra natal, Iquique, no começo do século XX (KARMY, 2011, p. 82-83). De acordo com Eduardo Carrasco,

Para nós, esta obra vinha como um anel ao dedo. Quando, em fins do ano anterior, terminamos o disco “Basta”, nos demos conta pela primeira vez da existência de um dos fantasmas mais perigosos na carreira de um artista: o espectro da repetição. Havíamos feito todo um caminho na canção popular, mas com meios musicais muito precários. [...] Em alguma medida, a ideia de fazer obras que fossem algo mais que uma mera coleção de canções flutuava no ambiente. [...] O que nós podíamos fazer para ir adiante com algo novo? (2003, p. 153)

A fim de ampliar seus recursos, o conjunto entrou em contato com músicos de conservatório conhecidos, solicitando apoio nas harmonizações de algumas canções e chegando a gravar algumas de suas criações. Carrasco afirma que foi justamente quando discutiam com Sergio Ortega uma nova parceria que “apareceu Luis Advis com sua Cantata”. Com o sucesso dessa primeira experiência, o conjunto teria sua história “marcada por ‘Cantatas’, todas elas muito diferentes, mas tentando sempre configurar um tipo de música nova, que, mantendo os laços com o popular, entre nas paisagens harmônicas e sonoras de uma música mais elaborada” (CARRASCO, 2003, p. 156). Verifica-se, desse modo, que o elemento erudito foi perseguido pelo Quilapayún enquanto forma de diversificar seu repertório – não constituindo um objetivo em si – e explorado a partir do âmbito interpretativo.⁸

⁸ No período anterior ao exílio ocasionado pelo golpe militar de 11 de setembro de 1973, os integrantes do conjunto não incursionaram pela criação sinfônica, embora tenham valorizado as parcerias com músicos de conservatório.

Conforme buscamos apontar, um dos aportes substanciais oferecidos pelos músicos reunidos em torno da NCCh foi a aproximação estabelecida entre os universos “erudito” e “popular”, gerando influências mútuas e obras originais, dentre as quais é possível ressaltar a criação do que alguns autores consideram um novo gênero musical: a “cantata popular”.⁹

Cantata popular, forma híbrida

Os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* inserem a “ressurreição” da *cantata* no processo de resgate neoclássico de gêneros do passado que teve lugar na Europa durante a década de 1920. Apropriado como um modelo preferencial para narrar fatos históricos de distinta natureza, o formato da cantata profana italiana de fins do século XVII – cuja estrutura está baseada em árias, recitativos, coros e duos com acompanhamento instrumental – foi adaptado por compositores europeus e, posteriormente, latino-americanos a partir de propósitos diversos (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 302).

Conforme já indicado, o interesse pelo gênero no Chile durante os 1960 e 1970 se relaciona à proposta de aproximação entre a música de concerto e a música popular. A primeira iniciativa nesse sentido foi a obra *Santa María de Iquique*, na qual o compositor Luis Advis se valeu do modelo clássico da cantata, promovendo alterações temáticas, estilísticas, instrumentais e narrativas – as quais foram expostas pelo próprio músico na contracapa do LP:

ASPECTOS TEMÁTICO-LITERÁRIOS: O motivo religioso tradicional foi substituído por outro de ordem social e realista.

ASPECTOS ESTILÍSTICO-MUSICAIS: Sem deixar de lado a tradição europeia, a ela foram amalgamados giros melódicos, modulações harmônicas e núcleos rítmicos de raiz americana ou hispano-americana.

ASPECTOS INSTRUMENTAIS: Da Orquestra usual, só foi conservado o Baixo (Cello e Contrabaixo), a modo de apoio, agregando-se a ele dois Violões, duas Quenas, um Charango e um Bumbo.

ASPECTOS NARRATIVOS: O Recitativo Clássico, cantado, foi substituído pelo Relato Falado. Este contém elementos rítmicos, métricos e rítmicos [sic]

⁹ Parte das informações contidas nos itens “Cantata popular, forma híbrida” e “*Santa María de Iquique* entre o erudito, o popular e o folclórico: estrutura da obra” foram adaptadas de SCHMIEDECKE, 2015, p. 194-198.

com o objetivo de não romper a totalidade sonora. (QUILAPAYÚN; DUVAUCHELLE, 1970, s.n.p.).

Desenvolveremos os aspectos formais e temáticos da obra no próximo item. Por ora, interessa ressaltar seu caráter propositalmente híbrido, explicitado na denominação “cantata popular”, que denota dois aspectos aparentemente opostos: por um lado, a marca de “cantata”, que liga a arte poética à arte sacra, especialmente coral; por outro, o adjetivo “popular”, que remete – para além do grau de complexidade estrutural da composição – à temática ligada ao mundo do trabalho, permitindo sua associação com o movimento da NCCh (CISTERNAS; GONZÁLEZ; QUINTANA, 2009, p. 281).

A articulação entre os dois âmbitos também pode ser observada nos processos de criação e montagem de *Santa María de Iquique*. Ao contrário do que ocorre no processo composicional clássico – em que todas as partes da música e intervenções instrumentais são escritas em partitura –, a cantata popular integrou partes interpretadas de ouvido (correspondentes ao acompanhamento rítmico-harmônico dos dois violões e do *charango*) às partes escritas (constituídas pelo canto, as duas *quenas*, o violoncelo e o contrabaixo). As “partes sem escrever” foram baseadas em ritmos e toques instrumentais latino-americanos propostos pelos integrantes do Quilapayún a Luis Advis, mas realizadas sobre harmonias determinadas pelo compositor, que cantava aos intérpretes as partes vocais e das *quenas* para que memorizassem (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 306).

Assim, instaurou-se um novo modo de trabalho entre músicos de conservatório e músicos populares que serviria de antecedente para a elaboração de obras posteriores, dentre as quais figuram: *Cantata del Carbón* (1970), de Cirilo Vila e Isidora Aguirre (não estreada); *Vivir como él* (1971), de Luis Advis e Frank Fernández, interpretada pelo Quilapayún; *Canto para uma semilla* (1972), de Luis Advis, interpretada por Inti-Illimani e Isabel Parra; e *La Fragua* (1972), de Sergio Ortega, interpretada pelo Quilapayún; além de outras gravadas no exílio após 1973.

***Santa María de Iquique* entre o erudito, o popular e o folclórico: estrutura da obra**

Nossa análise está baseada no registro discográfico da obra – a “música em conserva” (MORAES; SALIBA, 2010, p. 11) –, que é necessariamente distinto da apresentação pública, tanto pela presença de outros personagens (músicos, técnicos) quanto pela ausência da *performance* visual. Nesse sentido, o processo de gravação gera um resultado exclusivo do disco, em que o elemento material (suporte, capas, encartes) ganha especial importância.

Gravado pelo selo Jota Jota¹⁰ em 1970, o LP *Santa María de Iquique* contou com a participação dos músicos Eduardo Sienkiewicz (violoncelo) e Luis Bignon (contrabaixo), além do ator Hector Duvauchelle (narração). A arte gráfica – que integra desenhos, fotografias e textos – foi elaborada pelos irmãos Vicente e Antonio Larrea, auxiliados por Carlos Quezada.¹¹

O interior da capa traz dois textos – um assinado pela gravadora, que realiza uma apresentação do compositor e do conjunto, celebrando a obra; e um de Advis, do qual reproduzimos uma parte no item anterior –, além de uma fotografia na qual os seis integrantes do Quilapayún e o ator Hector Duvauchelle rodeiam Luis Advis (Ex. 1). É interessante notar que os oito artistas aparecem vestidos da mesma forma – com *ponchos* pretos, vestimenta que é uma marca do conjunto – e possuem expressões faciais sóbrias, características que buscam apontar para a unidade do grupo e para a seriedade do tema tratado na obra.

¹⁰ Como já mencionado, a Jota Jota foi criada em fins de 1968 por iniciativa das Juventudes Comunistas do Chile. Posteriormente rebatizado DICAP (Discoteca del Cantar Popular), o selo constituiu o principal veículo de gravação e distribuição dos álbuns de artistas ligados ao movimento da NCCCh.

¹¹ Em seus trabalhos realizados para a Jota Jota, os artistas gráficos Vicente e Antonio Larrea desenvolveram uma proposta gráfica alternativa à da indústria fonográfica estabelecida. Integrando “tendências da Pop Art, da psicodelia, do realismo social e da fotografia de alto contraste, com marcas locais derivadas do muralismo político, do primitivismo xilográfico da *Lira Popular* e da fotografia histórica chilena” (GONZÁLEZ; OHLSSEN; ROLLE, 2009, p. 375), as capas de discos criadas pelos irmãos Larrea contribuíram para aumentar o prestígio do selo, atraindo o interesse inclusive de artistas “que nada tinham a ver com o movimento político” (CARRASCO, 2003, p. 132).

Ex. 1 – interior da capa do LP Santa María de Iquique (*Jota Jota*, 1970)

O encarte do disco mescla as letras das músicas com fotografias e artigos de jornal contemporâneos ao episódio histórico narrado¹²: a repressão violenta dispensada contra trabalhadores grevistas reunidos na cidade de Iquique em 1907. Entre 15 e 21 de dezembro daquele ano, milhares de trabalhadores salitreiros entraram em greve para solicitar melhores condições de trabalho e de remuneração. Dentre as solicitações, encontravam-se: supressão do pagamento com fichas (que só eram aceitas em estabelecimentos patronais), taxa de câmbio fixa para os salários, liberdade de comércio na *oficina*¹³, proteção dos caldeirões para evitar acidentes, escalas para os pesos e medidas nos supermercados, escolas para os trabalhadores e indenização por despejos. Uma numerosa coluna de grevistas partiu das salitreiras de San Lorenzo e Alto San Antonio rumo a Iquique, sede do governo regional, portando bandeiras do Chile, Peru, Bolívia e Argentina, países de onde provinha a grande maioria dos trabalhadores. Somaram-se ao movimento outras *oficinas*

¹² De acordo com o encarte do LP, a documentação fotográfica foi conseguida junto ao Laboratório Central de Fotografia da Universidad de Chile e da seção de periódicos da Biblioteca Nacional.

¹³ Nome dado aos centros de exploração do salitre localizados nas atuais regiões chilenas de Tarapacá e Antofagasta.

salitreiras, além de boa parte do comércio e indústria do norte do país. Chegando à cidade, os trabalhadores se alojaram no hipódromo do porto e, em seguida, na escola Santa María. Suas demandas foram recusadas pelos empresários das minas, que exigiram o regresso aos postos de trabalho, ao passo que o governo os intimou a desalojar a escola. Com a resistência dos trabalhadores, o estado de sítio foi decretado. Forças armadas rodearam os grevistas e, após várias tentativas de persuasão, receberam a ordem de abrir fogo, ocasionando muitas mortes¹⁴ (CISTERNAS; GONZÁLEZ; QUINTANA, 2009, p. 271).

A versão do iquiquenho Luis Advis se caracteriza por uma interpretação épica dos acontecimentos narrados, na qual os atores são divididos em dois campos: as vítimas (trabalhadores pampianos e suas famílias) e os algozes (empresários salitreiros, poder político e militar). As vozes narrativas e líricas assumem o ponto de vista das primeiras, através de ações e atributos que se distribuem em dualidades atitéticas (CISTERNAS; GONZÁLEZ; QUINTANA, 2009, p. 282). Na lógica interna do relato dramático está presente a responsabilidade de colocar questões que ajudem a compreender os fatos narrados, propondo uma explicação que – embora resulte difícil de sustentar à luz da pesquisa histórica – teve a função de prestar homenagem aos trabalhadores caídos. O próprio Advis reconheceria que seu trabalho de investigação não havia sido exaustivo, estando fundamentalmente baseado em um antigo livro de história regional, denominado *Reseña histórica de Tarapacá* (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 305).

O texto da cantata popular, em verso e partitura, está dividido em nove partes: dois pregões¹⁵ em vozes plurais (inspirados na música folclórica), que abrem e fecham o relato; quatro canções cujos motivos são a vida do trabalhador salitreiro, a ilusão da viagem a Iquique, o medo das consequências da greve e o triste desfecho do episódio; um interlúdio¹⁶ cantado, que versa sobre as esperanças e frustrações dos pampianos frente à solidariedade dos pobres e o desdém dos ricos; uma canção-

¹⁴ O número de mortes não é consensual, variando na bibliografia sobre o assunto de 140 a 3600.

¹⁵ O “pregão” é de origem popular e se vincula aos gritos e cantos de rua com que os vendedores e trabalhadores ambulantes anunciavam suas mercadorias e serviços (CISTERNAS; GONZÁLEZ; QUINTANA, 2009, p. 281).

¹⁶ Breve composição instrumental – com ou sem canto – executada entre dois corais.

ladainha¹⁷, súplica cujo ritmo e tonalidade adquirem a forma de um réquiem no qual se enfatiza o número de vítimas; e uma canção final, que busca chamar a atenção para os acontecimentos lamentáveis clamando por um futuro diferente. A composição inclui também cinco relatos em verso, sem música, que resumem brevemente os fatos desde a origem do conflito até seu desfecho (CISTERNAS; GONZÁLEZ; QUINTANA, 2009, p. 281).

Entre as partes cantadas e recitadas, intercalam-se quatro interlúdios e um prelúdio instrumentais de estilos e formas variadas, acompanhando a atmosfera dos distintos episódios narrados. O prelúdio introdutório anuncia motivos e climas expressivos de toda a obra, ao passo que os outros interlúdios instrumentais desenvolvem motivos das canções precedentes, como acontece na cantata barroca. Os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* destacam que “esses verdadeiros *comentários musicais*, em que imperam recursos contrapontísticos como imitações, contracantos e inversões de motivos, põem manifestos os elementos folclóricos latentes nas canções da cantata, isolando-os, reiterando-os e variando-os”, e, assim, contribuindo para dar unidade musical à obra (GONZÁLEZ; OHLSSEN; ROLLE, 2009, p. 307).

Portanto, *Santa María de Iquique* é concebida como uma estrutura fechada: as dezenove faixas que compõem o LP – resultando em aproximadamente 37 minutos de gravação – estão integradas, dialogando intimamente entre si, como ocorre nas composições eruditas. Isso porque o princípio de variação utilizado na obra permite que se crie “uma relação orgânica e uma forma estruturada de significações muito mais complexas que a tradicional forma canção, até esse momento praticamente a única presente na música popular latino-americana” (PADILLA *apud* KARMY, 2011, p. 92).¹⁸

¹⁷ Série de louvor e súplicas ordenadas, repetidas e concordantes entre si, pelas quais se roga a Deus e à Santa Maria (CISTERNAS; GONZÁLEZ; QUINTANA, *op. cit.*, p. 281).

¹⁸ A ideia de compor obras de dimensões maiores estava em voga desde meados dos anos 1960 no âmbito da música popular chilena, especialmente após o sucesso de público alcançado por comédias musicais como *La Princesa Panchita*, de Jaime Silva e Luis Advis (1958); *Esta señorita Trini*, de Luis Alberto Heiremans e Carmen Barros (1958); e *La Pérgola de las Flores*, de Isidora Aguirre e Francisco Flores del Campo (1960). Junto a estas, destacam-se outras duas formas de música para teatro, com *La remolienda*, de Alejandro Sieviking e Víctor Jara, e *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda e Sergio Ortega. Estimulados por tais experiências e influenciados por tendências desenvolvidas no

Como explica Karmy, a estrutura harmônica de *Santa María de Iquique* se baseia em formas tonais e modais próprias da tradição folclórica da zona andina, mas é desenvolvida com a linguagem e as ferramentas da música acadêmica (2011, p. 92). Um exemplo deste procedimento pode ser encontrado na “Canción IV” (“A los hombres de la pampa”). Sua primeira parte apresenta melodia e harmonia marcadamente tonais, interpretadas com *quena* e *charango*; a segunda parte, constituída de voz e violão, se caracteriza por um contraponto complexo e harmonia desfuncionalizada¹⁹, sem direção clara; e a terceira parte tem como base a melodia da primeira, harmonizada com os acordes da segunda. Seu contraponto começa igual ao desta, mas adiciona vozes, caindo no coro à *capella* tipicamente barroco. Tanto na terceira quanto na segunda partes, o violão faz rasgueios que citam os da música andina tradicional, trazendo à tona o elemento folclórico. Este aparece ainda mais evidenciado em outras faixas do disco, como é o caso da “Canción II” (“Vamos, mujer”), interpretada em ritmo de *huayño* e *takirari*.

Verifica-se que Advis elege a música andina como referência do popular-folclórico, coincidindo com as representações promovidas pela NCCh, que concebia este repertório como autenticamente nacional (símbolo identitário). Conforme observou Karmy, outros pontos de convergência entre a obra e o movimento podem ser percebidos, por exemplo, na maneira de retratar o trabalhador do salitre (como representante da classe operária e, a partir daí, do *Homem Novo*²⁰) e no chamado à luta por uma nova sociedade, baseada nos princípios de igualdade e justiça social. A

exterior, alguns músicos populares se dedicaram a elaborar obras conceituais, em formato de missas (*Misa a la chilena*, de Vicente Bianchi, 1965; *Misa chilena*, de Raúl de Ramón; *Oratorio para el pueblo*, de Ángel Parra, 1965) e LPs temáticos (*Una imagen de Chile*, de Los de Ramón, 1965; *¡Al “7º de línea”!*, de Los Cuatro Cuartos, 1966; *El sueño americano*, de Patricio Manns, 1967). Estas obras constituem importantes antecedentes de *Santa María de Iquique* (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 272-302).

¹⁹ O termo foi retirado de GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 308.

²⁰ No imaginário socialista do período, compartilhado pela maior parte dos integrantes da NCCh, o *Homem Novo* é compreendido como o detentor da energia revolucionária, aquele que, possuindo os atributos de “homem voluntarioso, solidário, militante disposto a qualquer sacrifício, consciente politicamente de seu papel de cidadão” e comprometido com o projeto revolucionário, conduziria à mudança social desejada (VILLAÇA, 2004, p. 58). Em seu trabalho já mencionado, Karmy constata que os personagens criados por Advis em *Santa María de Iquique* têm como referência a ideia de operário da esquerda chilena dos anos 1970, construção que se distancia do sujeito histórico pampiano real, menos heroico do que o *homem novo* e menos homogêneo do que a *classe operária* (2011, p. 107-110).

soma desses elementos com a interpretação do Quilapayún deu à obra uma conotação fortemente política (2011, p. 98-146). Assim, ainda que ela não tenha sido composta com o objetivo de posicionar-se favoravelmente à recém-criada coalizão de partidos de esquerda que disputaria as eleições presidenciais de 1970, a identificação entre ambos foi inevitável, como veremos a seguir.

A obra em seu tempo: evocação do passado e compromisso com o futuro

A “Canção final” de *Santa María de Iquique* utiliza um tom convocatório para conectar o passado narrado ao presente e ao futuro do país:

Ustedes que ya escucharon / la historia que se contó / no sigan allí sentados / pensando que ya pasó. / No basta sólo el recuerdo, / el canto no bastará. / No basta sólo el lamento, / miremos la realidad. / [...] / Es Chile un país tan largo, / mil cosas pueden pasar / si es que no nos preparamos / resueltos para luchar. / Tenemos razones puras / tenemos por qué pelear. / Tenemos las manos duras, / tenemos con qué ganar. / Unámonos como hermanos / que nadie nos vencerá. / Si quieren esclavizarnos, / jamás lo podrán lograr. / La tierra será de todos / también será nuestro el mar. / Justicia habrá para todos / y habrá también libertad. / Luchemos por los derechos / que todos deben tener. / Luchemos por lo que es nuestro, / de nadie más ha de ser.

É interessante mencionar que esta canção cita musicalmente outros momentos da obra, como é o caso do “Pregón”, ao qual seus primeiros acordes remetem. Concordamos com Karmy quando afirma que “O objetivo de apresentar o início ao final da obra responde à necessidade de apresentá-la como uma obra unitária (uma cantata) e não como canções agrupadas sob uma mesma temática”. Além disso, a relação entre os dois fragmentos “cumpre a função de ajudar o ouvinte a vincular o início e a apresentação da obra com seu desenlace” (2011, p. 131-132).

Evidencia-se no trecho citado o estabelecimento de uma relação entre a denúncia da tragédia e o anúncio de tempos melhores, clamando pelo protagonismo dos chilenos na construção de tal objetivo. Esse otimismo dialoga intimamente com o

contexto político de produção da obra, marcado pela ascensão do governo da Unidade Popular²¹ (1970-1973), representado por Salvador Allende.

O programa de governo da UP, intitulado *Via chilena ao socialismo*, se propunha a realizar a transição para este sistema político respeitando os marcos institucionais estabelecidos e adotando como estratégia global a transferência dos meios de produção básicos para o domínio do Estado (AGGIO, 2002, p. 19). A ideia da construção do socialismo mediante a manutenção e o aprofundamento da democracia foi encarada como possibilidade real no Chile de 1970. Segundo o historiador Claudio Rolle,

O campesinato, os trabalhadores industriais, da mineração e operários em geral e os estudantes foram preparando o clima para poderem exigir uma mudança de fundo na sociedade chilena e em suas instituições e com isso chegou-se a um 1970 carregado de esperanças, de sonhos e de projetos de sociedade diferentes. (ROLLE, 2000, p. 3)

Identificando-se com o programa da UP, muitos músicos da NCCh desempenharam um papel fundamental na campanha eleitoral de 1970 e nos três anos de governo subsequentes, trabalhando com temas orientados a criar uma consciência da história do movimento popular e das responsabilidades individuais e coletivas envolvidas na *via chilena ao socialismo*, além de usarem suas obras como meio de comentar os acontecimentos políticos do período. O tom revolucionário de grande parte desse repertório se dava na denúncia social da ordem estabelecida, na crítica ao capitalismo e ao “imperialismo” norte-americano, na promoção da memória de personagens ou episódios identificados com a história das lutas sociais latino-americanas e na demonstração de solidariedade com causas revolucionárias internacionais (ROLLE, 2000, p. 3).

Entendemos que *Santa María de Iquique* se insere nessa proposta, na medida em que apela a “episódios de um passado comum, que se apresentam lidos na chave das disputas do presente que evoca a história” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 306). Assim, Advis cria personagens, diálogos e situações que

²¹ A UP foi criada em 1969 através de uma aliança de três grandes partidos – Comunista, Socialista e Radical – e três organizações menores – Partido Social Demócrata, Acción Popular Independiente e Movimiento de Acción Popular Unificado. Em 1971, o Partido de Izquierda Radical e o Movimento de Izquierda Cristiana se incorporaram à coalizão, sendo que o primeiro se desligou dela em 1972.

contribuem para a apresentação dramática da tragédia pampiana, enfatizando posicionamentos contrários e produzindo tipos ideais que poderiam atuar ou ser reconhecidos como modelos no Chile dos anos 1970: de um lado, os trabalhadores (camponeses, mineiros, salitreiros, operários) que lutam por seus direitos e depositam sua esperança de justiça social no governo de Allende; de outro, os patrões (empresários, banqueiros, gerentes), que exploram os primeiros em busca de lucro e reconhecem na UP uma ameaça aos seus interesses.

Sobre essa articulação entre a obra e seu contexto de produção, Eduardo Carrasco expressa que:

Lucho [Luis Advis], sem ser político, havia acertado no alvo. Sua intenção jamais foi a de fazer uma obra de resposta à situação concreta que se vivia nesse momento no Chile, mas ainda sem esse propósito, a ‘Cantata Santa María’ se transformou quase de imediato em símbolo desse momento histórico. Essa música ressuscitou o protesto dessas mesmas vozes que haviam sido silenciadas pela morte e pelos estilhaços, o martírio dos trabalhadores de Iquique por fim se mostrou como um testemunho vivente, rompendo o silêncio de anos de história distorcida. (2003, p. 154)

Aqui se evidencia a intenção de inserir o contexto político-cultural chileno dos anos 1970 em determinada tradição, apontando para um suposto sentido da história no qual os grupos considerados oprimidos pela ordem capitalista são identificados como sujeitos do porvir.²²

Desse modo, *Santa María de Iquique* parece ter sido interpretada em seu tempo como promotora da “história dos vencidos” – para lançar mão do conceito benjaminiano (LÖWY, 2005, p. 108-115). Se essa “vocação” não foi prevista por Advis, é inegável que o fator político está na base da consagração da obra como um “clássico da música popular chilena” (CARRASCO, 2003, p. 154). Encarada como uma expressão privilegiada da vontade coletiva de transformação social, essa cantata popular atingiu altos níveis de popularidade²³, primeiro no país e posteriormente

²² Em SCHMIEDECKE, 2015, p. 232-263, abordamos a maneira pela qual a NCCh promoveu um discurso baseado na articulação de diferentes temporalidades (passado, presente e futuro), apontando para um sentido da história afinado com a perspectiva marxista.

²³ Sobre isso, o jornalista e crítico musical Álvaro Gallegos Marino afirma “Não há dúvidas sobre a popularidade dessa obra, sendo sua gravação original um dos discos mais vendidos dos feitos no Chile” (2006, p. 98).

(durante o período de exílio dos artistas da NCCh) no exterior, ficando identificada por seu valor testemunhal.

Considerações finais

As ambições e vocações cruzadas do compositor Luis Advis e do conjunto Quilapayún deram origem a uma obra original, que promoveu diálogos entre música popular, música erudita, folclore e política. Se a intenção de “criar um formato novo de narração dentro da música popular, que tornasse possível o desenvolvimento de um programa estético exigente, mas que fosse compreensível massivamente” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 304) esteve na base da proposta do compositor, a identificação do Quilapayún com o movimento da NCCh e com o governo da UP contribuiu para o interesse massivo pela composição, conferindo-lhe uma conotação fortemente política. Consideramos que esses dois elementos estiveram imbricados na consagração de *Santa María de Iquique* como uma obra “popularmente célebre”²⁴ que deu vida a um novo tipo de criação, no qual suas influências – oriundas de tradições diversas – foram ressignificadas de modo a estabelecer uma nova lógica em que o “erudito”, o “popular” e o “folclórico” figuram como aspectos não apenas conciliáveis, mas complementares.

Referências

- AGGIO, Alberto. *Democracia e socialismo: A experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ASSIS, Machado. Um homem célebre. *Contos*. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 59-73.
- CARRASCO, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003.
- CISTERNAS, Gonzalo A.; GONZÁLEZ, Mauricio O.; QUINTANA, Ney A. Santa María en la literatura: desde los versos populares hasta Rivera Letelier. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n. 75, p. 271-293, nov. 2009. Disponível em:

²⁴ Referência à expressão de Mário de Andrade reproduzida e analisada em MACHADO, 2007, p. 11.

<<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewPDFInterstitial/1183/1045>>. Acesso em: 2 out. 2015.

FIGUEIREDO, Adriana G. F. “Vocação x Ambição - Análise do conto ‘Um homem célebre’ de Machado de Assis”. Anais do X Congresso Internacional Abralic, Lugares dos discursos. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_7.pdf>. Acesso em: 2 out. 2015.

GALELGOS MARINO, Álvaro. Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 60, n. 206, dez 2006. Disponível em: <www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902006000200006&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 2 out. 2015.

GARCÍA, Marisol. Entrevista a Luis Advis, compositor. *Emol*, jan. 2004, s.n.p. Disponível em: <<http://solgarcia.wordpress.com/2008/05/14/entrevista-a-luis-advis-compositor>>. Acesso em: 2 out. 2015.

_____. Luis Advis. Disponível em: <<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=665>>, s/d, s.n.p. Acesso em: 2 out. 2015.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, Santiago, n. 38, pp. 192-202, 2005. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358210>>. Acesso em: 2 out. 2015.

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

KARMY, Eileen. “*Ecos de um tempo distante*”: La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno. Dissertação (Mestrado em Artes, menção em Musicologia) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2011.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o Conceito de História”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Cacá. *O Enigma do Homem Célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2007.

MARTÍ, Josep. *Mas allá del arte*. La música como generadora de realidades sociales. Barcelona: Deriva, 2000.

MORAES, José Geraldo V.; SALIBA, Elias Thomé. O historiador, o *luthier* e a música, _____ (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 9-32.

OSORIO FERNÁNDEZ, Javier. Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 60, n. 205, p. 34-43, jun 2006. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902006000100003&script=sci_arttext>. Acesso em: 2 out. 2015.

PEÑA QUERALT, Pilar. *La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973: una aproximación al problema del arte*. Dissertação (Mestrado em Artes, menção em Musicologia) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2010.

QUILAPAYÚN; DUVAUCHELLE, Hector. *Santa María de Iquique*. Jota Jota, 1970, LP.
_____. *Basta*. Jota Jota, 1969, LP.

ROLLE, Claudio. La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende. *Anais do III Congresso da IASPM-AL*, Bogotá, 2000, p. 1-13. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>>. Acesso em 11 dez. 2012.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *Não há revolução sem canções: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973*. São Paulo: Alameda, 2015.

VILLAÇA, Mariana. *Polifonia tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2004.