

## ENTRE A TRADIÇÃO E O ENGAJAMENTO: ATAHUALPA YUANQUI E A CANÇÃO FOLCLÓRICA NOS TEMPOS DE PERÓN

Tânia da Costa Garcia\*

### **Resumo**

Entre 1945 e 1947 o cantautor argentino Atahualpa Yupanqui, gravou 20 canções pelo selo Odeon. Em 1945, filiou-se ao Partido Comunista Argentino e, em 1947, teve sua música proibida de ser veiculada pelos meios de comunicação ou em apresentações ao vivo. Examinando o repertório referente a esses dois anos, objetiva-se investigar as relações deste com a ideologia do Partido e com a tradicional música folclórica argentina, apropriada pelo governo peronista, dentre as representações do popular, como forma de “integrar o povo à nação”.

### **Palavras-chave**

Canção popular; comunismo; identidade nacional; peronismo.

### **Abstract**

*Between 1945 and 1947 the Argentine singer Atahualpa Yupanqui, recorded 20 songs by Odeon. In 1945 he joined to the Argentine Communist Party and, in 1947, had his music banned by the media or live presentations. Examining the repertoire regarding these two years, we aim to investigate the relationship between the singer with the ideology of the Party and with the traditional Argentine folk music, used by Peron government, among the representations of the popular as a way to “integrate the people to the nation.”*

### **Keywords**

*Popular song; communism; national identity; peronism.*

Estudar a música popular midiaticizada como representação social pertencente às sociedades modernas implica investigar as relações entre o nacional e o popular.

A idéia de nação está tão imbricada à modernidade que a impressão que se tem com relação à nacionalidade é de que tal sentimento identitário existe desde tempos remotos. A história da nação, no caso dos países do continente americano, é narrada desde sua “origem”, qual seja: o descobrimento, passando pelos processos de colonização e independência.

Entretanto, é somente com a autonomia política, conquistada através de acordos e/ou rupturas, que tem origem a necessidade de se dar sentido a essa unidade. Desde então, são identificados elementos comuns entre aqueles que habitam o mesmo território. Através de laços identitários, preexistentes e/ou inventados (imaginados) – conjunto de valores, símbolos, lembranças e mitos disponíveis – define-se a identidade nacional.<sup>1</sup>

Tais prefigurações, fundadoras de um nacional, fundamentadas no social e no político, foram e são constantemente reinterpretadas pelas sucessivas gerações. Em cada época, utilizam-se dos suportes disponíveis para a produção, difusão e fixação de um universo simbólico comum. No século XX, para a produção e reprodução das identidades nacionais – diferentemente do século XIX, em que predominou o uso da imprensa escrita e, portanto, da cultura letrada – fez-se largo uso do rádio, do cinema e da televisão a fim de promover um conjunto de imagens e símbolos capazes de integrar a nação. Na América Latina, o papel de tais veículos foi demasiadamente importante, uma vez que a escrita, mesmo quando adentramos no século XX, era ainda de domínio restrito. Como bem observa Martin Barbero, diferentemente da trajetória européia, praticamente saltamos da cultural oral para a midiática, sem assentarmos lastro na cultura escrita, que, entre nós, se desenvolveu paralela e concorrencialmente àquela propagada pelos meios de comunicação de massa.<sup>2</sup>

O desenvolvimento dos meios de comunicação na região, marcado entre os anos 20 e 30, coincidiu com a intensificação da migração do campo para a cidade, com a chegada de levas de imigrantes em decorrência das crises econômicas da Europa do pós-guerra e com o desenvolvimento da industrialização, resultando numa configuração social mais complexa do espaço urbano, o que exigiu uma nova organização política sustentada em novos laços de solidariedade. Carecia-se, desde então, de uma reconfiguração do simbólico nacional capaz de integrar esses novos setores à nação.

Nesse processo de construção e reconstrução das identidades nacionais, diferentes apropriações da denominada cultura popular estiveram em choque, incluindo ou excluindo, no plano do simbólico, determinados grupos e ideologias do poder.

Vale lembrar que a relação entre identidade nacional e cultura popular tem início com os estudos folclóricos surgidos na Europa do século XIX, em decorrência da necessidade de constituição de uma identidade para a nação. Em busca da “essência do povo”, os folcloristas nomearam o mundo campesino como depositário de um passado comum capaz de representar o espírito nacional, em detrimento do universo urbano degradado, corrompido, visto como ameaça a essa unidade. O que interessava era o “passado em vias de extinção”.<sup>3</sup> Apesar das polêmicas internas entre os folcloristas, foi, basicamente, essa concepção de folclore que alcançou o século XX, norteando os debates em torno dos critérios para se definir a cultura nacional.

Entretanto, ao se promover a integração das manifestações culturais dos *de baixo* ao universo simbólico da nação, procedeu-se não só a uma seleção como também a uma reapropriação desses elementos, atribuindo-lhes novos significados e descartando outros.

Reconhecendo o poder persuasivo dos meios de comunicação, governos populistas utilizaram-se da cooptação e de coerção – desde a propaganda política ao aliciamento de intelectuais e artistas, até a censura e a perseguição sistemática – a fim de adequar e disciplinar os elementos oriundos das representações do popular à ideologia de Estado. Evidentemente, as reações foram as mais diversas, desencadeando negociações entre os grupos divergentes. Essa perspectiva predominou em diferentes países da América Latina entre os anos 30 e 40, elegendo o popular como lugar de luta e de conflito.

Sobre a definição de popular, adoto a concepção de Stuart Hall, para quem o princípio estruturador não se constituiu dos conteúdos dessa categoria – os quais, se transformam continuamente.

O que importa então não é o mero inventário descritivo, que pode ter efeito negativo de congelar a cultura popular em um molde descritivo atemporal, mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais.<sup>4</sup>

Para uma reflexão mais detida sobre o tema, trago aqui algumas considerações sobre a obra musical de Atahulapa Yupanqui, de 1945 – anos em que o músico argentino filiou-se ao Partido Comunista – a 1947, quando foi amordaçado pela censura. Nesse período, Yupanqui chegou a gravar vinte canções pelo selo Odeon. Examinando o repertório relativo a essa fase, objetivo investigar as relações deste com a ideologia do Partido e sua incompatibilidade com a tradicional música folclórica argentina, apropriada pelo governo peronista, dentre as representações do popular, como forma de “integrar o povo à nação”.

*Atahualpa Yupanqui e o Partido Comunista Argentino*

As primeiras gravações de Atahualpa Yupanqui datam dos anos 30. Firmando-se no mercado no início dos 40, teria, em 1947, a execução de sua música proibida. Desse ano até 1953, não se ouviu a voz de Yupanqui na Argentina. Tal silêncio esteve relacionado à sua filiação, em 1945, ao Partido Comunista Argentino e as tensões entre o peronismo, o compositor e a sigla.

Após ser perseguido, preso e torturado, Atahualpa seguiu para o Chile. Vivendo aí, por alguns meses, logo em seguida partiu numa turnê pela França e por diferentes países do leste europeu. Pelas relações do compositor no Chile, onde se aproximou do poeta e senador pelo Partido Comunista Chileno, Pablo Neruda, e pelos países visitados na Europa, é possível aventar que em seu tempo de exílio manteve fortes laços com o Partido Comunista Argentino, que, certamente, mediou suas relações no exterior.

Ao regressar da Europa para a Argentina, em meados de 1950, Yupanqui “sofreu uma série de detenções, sob diversas acusações, nenhuma delas suficientemente clara”. Chegou a ficar vários meses preso – em torno de nove – sem processo ou condenação. Após retomar sua liberdade, passou um período curto de tempo em Buenos Aires e em seguida retirou-se com a família para o interior, em Cerro Colorado, na província de Córdoba.<sup>5</sup>

Até 1953, viveu num ostracismo rompido somente com sua saída do Partido Comunista. Mobilizado – segundo seu biógrafo Norberto Galasso – pelo contato com a realidade das nações que constituíam a URSS, cuja política e o próprio governo eram absolutamente subordinados à Rússia, tornou-se um severo crítico do stalinismo, corrente dominante dentro do PCA.<sup>6</sup> Diante dessa avaliação e da censura imposta à sua música, teria resolvido abandonar a sigla, formalizando sua saída numa declaração pública, com nota no jornal *La Nación*:

Com o fim de evitar interpretações equivocadas, me vejo obrigado a deixar registrado publicamente minha desvinculação absoluta e definitiva, por própria convicção, do Partido Comunista desde há aproximadamente dois meses. Meu desejo é somar-me ao engrandecimento cultural de minha Pátria e à difusão dos motivos musicais do folclore nacional.<sup>7</sup>

A declaração de Atahualpa, publicada em *La Nación* intencionava deixar claro que sua saída do Partido era uma decisão absolutamente pessoal. Entretanto, o PCA logo defendeu-se, sugerindo que o compositor teria sido assediado pelo governo para abandonar o Partido. O periódico oficial do PCA, *Nossa Palavra*, rebatia, em tom de denúncia:

O Partido inteirou-se de que as esferas oficiais teriam proposto a Atahualpa Yupanqui que renunciasse a sua filiação [e que este logo havia] feito pedidos aos altos funcionários civis e militares, solicitando indulgência para seus erros políticos do passado e autorização para voltar a se apresentar publicamente.<sup>8</sup>

Certamente, desagradou à cúpula do PCA a perda desse ilustre militante, daí a reação de represália, figurando Yupanqui como um traidor. Já, para o governo, trazer de volta às rádios a música de Yupanqui, sem seu conteúdo militante, era duplamente interessante, pois não só se livraria da impopularidade de condenar ao silêncio um artista de respeitado pelo público, como atraía para suas fileiras uma expressão internacional da música popular argentina.

Contudo, é importante destacar que, a despeito de sua saída do PCA, Atahualpa Yupanqui, embora tenha de imediato amainado o caráter contestador de seu repertório, não abandonaria suas convicções políticas. Em gravações posteriores como “El Payador perseguido”, de 1966, e “Preguntitas sobre Dios”, de 1977, continuava a manifestar seu posicionamento ideológico.

#### *A música folclórica de Atahualpa Yupanqui em tempos de militância*

Em qualquer tempo, as sonoridades que compõem os discos de Yupanqui se resumem ao violão – tocado com particular maestria, reconhecida inclusive pelos críticos de formação erudita dos diferentes países onde se apresentou – e a voz rústica, cujo canto, quase declamatório, destaca especialmente a letra. Estas versam sobre os costumes, a gente do campo, os elementos da paisagem, a relação entre homem e natureza, temáticas caras à tradição popular. Entretanto, como se verá aqui, suas canções manifestam uma ótica bastante particular do artista a respeito do folclore.

Os cultores da música folclórica argentina do tempo de Yupanqui partiam do pressuposto de que havia uma música ameaçada de extinção e esta deveria ser preservada na sua integridade. Assim, fiéis à tradição, reproduziam o repertório recopilado mantendo-se o mais próximo possível da sua forma autêntica. Valorizavam o popular sem, no entanto, se importarem com as relações que permeavam e configuravam seu universo.

O repertório de Atahualpa Yupanqui, embora estivesse comprometido com esse passado, revisitava-o sem perder de vistas suas tensões e conflitos. O compositor, a seu modo, atualizava o discurso folclórico. Tal releitura custou-lhe a oposição daqueles que entendiam o popular como “resíduo elogiado, depósito da criatividade camponesa”, a ser fixado como tradição, *museificado*, e do peronismo, que se aproximava do universo do popular, mas rejeitava sua autonomia, a fim de integrá-lo à nação.

De 1945 a 1947, antes de ser amordaçado pela censura, Yupanqui deixou registradas vinte canções pelo selo Odeon. Desse total, foi possível localizar nove, número considerado representativo para os objetivos aqui propostos. A fim de proceder a uma análise mais detida das canções, divido-as em três blocos, tendo, como critério de agrupamento,

os anos de lançamento dos discos. Seguindo esse procedimento, evidencio o que se apresenta como recorrente entre os blocos e o que aparece como mais específico em cada um deles.

Do primeiro bloco, datado de 1945, constam lançados três compactos, o primeiro trazendo “Arenita del camino” e “Zamba del Grillo”, o segundo “Huella triste” e “Campo abierto”, e o terceiro “Baguala del minero” e “Pastito quemado”. Das seis cações foram localizadas três: “Zamba del Grillo”, “Huella triste” e “Baguala del minero”, sendo, esta última, a única com uma temática explícita de denúncia social.

“Zamba Del Grillo” e “Huella triste” trazem presentes elementos típicos do repertório yupanquiano, contemplados também pelas canções folclóricas mais tradicionais: a natureza – as montanhas, os rios os “caminos tucumanos” – a saudade, a distância, as recordações.

Já “Baguala del Minero” foge dessa temática e se orienta para o mundo do trabalho. A canção escrita na primeira pessoa faz do poeta porta-voz desse universo: “*Voy llevando los barrenos al socavón*”. Ao contrário da imagem idealizada pelo folclore argentino da figura do camponês – grupo isolado, vivendo em comunidades auto-suficientes, longe das transformações impostas pela modernidade, “Baguala del minero” demonstra que o campo não escapa à lógica do capital, reproduzindo as relações de trabalho do mundo industrial. Yupanqui, nessa canção, não se fixa apenas nas temáticas perpetuadas pela tradição, o universo que retrata contém tensões e conflitos, desvelando contrastes na imagem do folclore como representação da unidade nacional.

Em 1946, o compositor gravou oito canções, quatro compactos: “La añera” e “Chilca Juliana”, “Alegria en los paneles” e “Andando”, “A que le llaman distancia” e “Canto del peon envejecido”, “Recuerdo del Portezuelo” e “La pobrecita”. Destas, ouvimos “La añera”, “Chilca Juliana” (instrumental), “A que le llaman distancia”, “Recuerdo del Portezuelo” e “La pobrecita”.

Dentre as cinco canções localizadas, apenas “La pobrecita” pode ser considerada uma canção “comprometida”, versando sobre a vida dos camponeses pobres que trabalham nos canaviais da região de Tucuman. Alguns elementos dessa zamba assemelham-se àqueles presentes em “Baguala del minero”: novamente, Yupanqui trata de enfocar um tema que não interessa ao cancionista mais tradicional: o mundo do trabalho e suas relações assimétricas. Como na baguala, não se afasta musicalmente do típico folclore, elegendo como ritmo a zamba e sendo conservador na sua execução.<sup>9</sup> Entretanto, a poética da canção não exalta os costumes, a paisagem, a festa, como fazem os folcloristas que se declaram tradicionais. Como versa o próprio compositor: “*Mi zamba no canta dichas/ solo pesares tiene el paisano*”.

As demais canções desse bloco expressam um sentimento de nostalgia, recordações de um passado que se foi. Como os respectivos títulos sinalizam, evocam a distância e a saudade, temáticas recorrentes, como já se viu aqui, em outras canções do compositor. A canção que melhor explicita este estado é “La añera”: “*Yo tengo una pena antigua inútil botala afuera y como es pena que dura yo la he llamado la añera*”. Atahualpa canta uma paisagem e um homem argentino ameaçados de desaparecerem.

O último bloco, de 1947, é composto pelas seguintes canções: do primeiro disco “Camino del índio” e “Zambita de alto verde”, do segundo “Adios Tucuman” e “Aire de la vidalita riojana”, e do último “Tu que puedes vuélvete” e “Gramilla”. Desse total, apenas “Camino del índio” foi encontrada. Aqui, mais uma vez, Yupanqui diferencia-se da maioria dos compositores do folclore argentino, não pela temática social propriamente, mas pela temática indígena, evocando esse personagem excluído das representações do nacional. O título “Camino del índio” – como observa Ricardo Kaliman em sua obra *Alhajita es tu canto: el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui* – faz referência direta ao chamado “Camino Del Inca”,

[...] uma vasta construção que ao longo do Tawantnsuyu (o império incaico) englobava as populações mais importantes e culminava em Cuzco, a grande cidade capital e sede do monarca. Esta laboriosa obra, construída com grandes blocos de pedra, chegava até o que hoje constitui o noroeste argentino, onde provavelmente Yupanqui teve ocasião de conhecer suas ruínas [...] O “Caminho do Inca” permite a Yupanqui, nesta canção, estabelecer um vínculo entre o presente do norte argentino com a mais poderosa cultura indo-americana do subcontinente sul-americano.<sup>10</sup>

O indígena de Atahualpa transborda as fronteiras do território nacional.

Após esse período, durante sua viagem à Europa, entre de 1949 e 1950, o músico chegou a gravar, na França, alguns compactos pelo selo Le Chant du Monde. Dessa época constam, entre outras, as seguintes canções: “Basta ya”, “Preguntitas sobre dios”. E pelo selo BAM (Edition de la Boite a Musique), também francês, “Duerme Negrito”. Essas três músicas são declaradamente militantes e fazem jus ao seu período de filiação ao Partido Comunista.

Há, ainda, outras canções com temática social, cuja data infelizmente não foi possível localizar: “Trabajo, quiero trabajo”; “Te dicen poeta” (“El poeta”); “Juan”; “Campesino”; “La copla”. Todavia, avento a possibilidade de que o engajamento de sua arte não se restrinja aos tempos de filiação ao Partido. Isto é, entendo que o fato de se tornar comunista não caracterizou propriamente uma ruptura no seu repertório, introduzindo elementos absolutamente novos nas suas composições. Em 1944, por exemplo, antes de filiar-se, Atahualpa gravou “El arriero”, canção em que afirma: “*Las penas e las vaquitas se van por la misma senda/ Las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas*”. O que

não implica não reconhecer que as “canções comprometidas” sejam, provavelmente, numericamente superiores nessa fase de militância do artista.

Em comum, as canções de Yupanqui ora examinadas, tanto aquelas que cantam a saudade, a tristeza, a paisagem rural, os costumes do homem do campo, como as politicamente engajadas, trazem como *topos* o interior da Argentina, sobretudo a região noroeste, lugar onde passou parte de sua infância e com o qual constituiu uma forte identificação ao longo da sua vida.<sup>11</sup>

Se, por um lado Yupanqui pouco se diferencia da chamada geração do Centenário, isto é, das construções de Leopoldo Lugones e Ricardo Rojas sobre a nacionalidade argentina, por outro, é inegável que suas canções guardam características peculiares em relação ao repertório do típico folclore nacional. O homem do campo de Atahualpa não se restringe à figura do gaúcho do poema *Martin Fierro*. É também o homem comum, o camponês pobre, o trabalhador humilde das minas e dos canaviais de Tucuman. É o indígena que, apartado das construções identitárias, desde os tempos de Sarmiento, ganha seu pertencimento na obra de Atahualpa Yupanqui, cujo nome, de origem inca, não por acaso, foi escolhido por ele em substituição ao de batismo, Hector Roberto Chavero.

Esses pequenos “desvios” cometidos por Yupanqui em relação ao folclore tradicional, adensados por sua militância político-partidária, custaram-lhe, além de certa marginalização entre seus pares – o músico foi desacreditado como intérprete da música folclórica e veladamente hostilizado pelo seu posicionamento ideológico – sua condenação ao silêncio pelo governo de Perón.

#### *Peronismo, comunismo e folclore*

Em 1946, Juan Domingo Perón implantava um governo simpático às camadas populares. As representações do nacional eram redimensionadas, incorporando efetivamente o universo simbólico oriundo dos segmentos menos privilegiados, contemplando costumes e tradições do homem do campo que migrava para a cidade com o enfraquecimento das economias regionais. Buenos Aires, cidade do tango, passava a escutar em suas ruas milongas, zambas, chacareras, entre outros ritmos do interior. Perón dava continuidade à valorização das tradições populares iniciada pelos governos anteriores, mas expandia e intensificava a ritualização desse universo. O folclore, como representação da nação, deixava de ser monopolizado pelas oligarquias rurais como legitimador de seus direitos de soberania sobre o território nacional<sup>12</sup> e passava a ser partilhado e negociado com as camadas populares a fim de simbolizar sua inclusão social e emancipação política, promovida pelo Estado. A cultura seria utilizada pelo governo de Perón como meio apaziguador dos conflitos sociais e promotor de um canal de identificação entre o povo e seu líder.

O governante deveria ser simpático às massas e, para tanto, “bastaria que aparecesse respaldando todas as disposições que repercutissem favoravelmente na população”.<sup>13</sup> Imbuído desse ideal, sem alterar a Constituição, que continuava garantindo liberdade de expressão, exercia um excessivo controle sobre os meios massivos de comunicação, desde a imprensa escrita até as emissoras de rádio, através da Subsecretaria de Informaciones e da Secretaria de Prensa y Difusión.<sup>14</sup>

Nos primeiros dois anos de governo peronista, as canções de Yupanqui eram tocadas nas rádios argentinas ao lado de outras, que compunham o repertório do folclore nacional. Mesmo considerando-se um folclorista, o compositor realizava seu trabalho com maior autonomia. Sem opor-se à cultura nativa ou distanciar-se da tradição, para Yupanqui, a canção era também um meio de revitalizar essa herança, de trazê-la para a contemporaneidade, incorporando novas formas estilísticas à melodia e renovando seu conteúdo poético. No entanto, em 1947, essas canções teriam sua veiculação proibida nas rádios e sua execução impedida em apresentações em público. O que havia mudado: a música de Yupanqui ou o governo de Perón?

Logo após a ostensiva oposição à candidatura de Perón preconizada pela Unidade Democrática nas eleições de 1946, o PCA optou por uma linha política intermediária – nem de aliança, nem de oposição total ao governo – reservando-se o direito de criticar o negativo e apoiar o positivo.<sup>15</sup> O Partido entendia que o peronismo era composto por forças heterogêneas, isto é, por setores progressistas e reacionários, e que, portanto, impor uma pressão sobre o governo em apoio à ala progressista, a fim de torná-la hegemônica, parecia ser o melhor posicionamento.<sup>16</sup> Nessa perspectiva, foi favorável, por exemplo, à fusão dos sindicatos liderados pelos comunistas com aqueles reconhecidos pelo peronismo. Mesmo em 1947, quando o governo mostrou-se francamente reacionário – com a imposição do ensino religioso nas escolas, a subsistência das brigadas de choque, (herança da GOU) a acentuada interferência na organização do movimento sindical, as ameaças à imprensa que prezavam pontos de vistas independentes –, o Partido interpretou tais medidas como manobras oriundas da facção conservadora. Pelo menos até 1949 – data da reforma constitucional –, o PCA não exerceu uma oposição sistemática ao governo.

Entretanto, a postura relativista assumida pelo Partido não impediu, em 1947, a ostensiva campanha promovida pelo governo contra os comunistas. Ocupando as emissoras de rádio, o próprio Perón proferiu discursos incitando a população contra a “perigosa” facção política. Medidas repressoras foram tomadas no sentido de coibir os elementos considerados “promotores da desordem”. Embora o Partido, paradoxalmente, continuasse na legalidade, seus militantes foram perseguidos, as sedes do Partido sofreram aten-

tados e em alguns momentos houve dificuldades para fazer circular seus periódicos. Foi nessa onda depuradora que Atahualpa Yupanqui terminou preso e torturado, tendo sua música proibida.

Nesse ano de 1947, Yupanqui completava dois anos de sua filiação ao PCA – período em que as canções engajadas marcaram seu repertório. Mas por que somente nesse ano o comunismo se tornaria alvo do peronismo? De acordo com interpretações do próprio Partido, o tratamento hostil dispensado pelo governo constituía uma estratégia para enfrentar a crise econômica que se desencadeava, isto é, “Perón preparava o terreno – com a desculpa do anticomunismo – para frear as reivindicações do movimento proletário”.<sup>17</sup> Procedendo ou não tal argumento, o fato é que nosso personagem tornou-se, desde então, uma dupla ameaça ao regime: não só era do PCA como ainda se dedicava às canções folclóricas. Se o folclore era parte das representações do nacional propagadas pelo governo, não seria permitido que alguém pertencente à oposição partilhasse desse mesmo canal de persuasão para difundir sua ideologia. Garantir o monopólio dessas representações era condição para o exercício do poder com o amplo apoio das massas. Nesse sentido, a submissão da cultura e de seus produtores era justificada em razão dos valores nacionais. Não caberia à arte questionar e muito menos contestar. Sem controle, argumentava o líder argentino, “a cultura se dilui num mar de inquietações”.<sup>18</sup> Ao fixar as tradições, ao inventar um unísono para as representações do nacional, o peronismo ritualizava a unidade personificada pelo governante e legitimava seu autoritarismo. Daí seu interesse pelo controle da arte em geral e, sobretudo, dos meios de comunicação que passavam a veicular as manifestações populares previamente aprovadas pela Subsecretaria de Informaciones. Daí a experimentação ser, por princípio, negada. Isto é, o governo “recusava [...] a existência do artista como indivíduo”.<sup>19</sup> Se a música de Atahualpa Yupanqui insistia na sua autonomia, afastando-se do folclore institucionalizado, tornava-se, aos olhos do Estado, um subversivo, passivo de ser enquadrado na lei e punido pelas autoridades. Eliminando a pluralidade, o peronismo pretendia neutralizar o conflito, eliminar o embate.

#### *Atahualpa Yupanqui e a Nova Canção na América Latina*

Foram essas características da música de Atahualpa Yupanqui – sua relação livre com a tradição, sua poética contestatária e seu virtuosismo – que o trouxeram para dentro do movimento de revitalização do cancionero folclórico argentino nos anos 60.

No *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, escrito pelo compositor e poeta Armando Tejada Gómez em 1963, a obra de Atahualpa é citada como referência para a nova geração de compositores.

[...] quando o principal era a difusão da canção nativa, este estilo e este conceito, teve uma inegável justificação e, (...) merecendo de nós um alto respeito, (...) era natural e lógica a insistência em mostrá-lo tal qual era ou havia sido em sua origem. Foi a fixação nesse estado o que degenerou em folclorismo de cartão postal cujos remanescentes ainda padecemos, sem vida nem vigência para o homem que construía o país e modificava dia a dia sua realidade. É com Buenaventura Luna, no literário e com Atahualpa Yupanqui no literário musical com quem se inicia uma tendência renovadora que amplia seu conteúdo sem prescindir da raiz autóctone.<sup>20</sup>

Para o movimento, a concepção da canção nativa como folclore e deste como tradição imutável, em que qualquer alteração é entendida como comprometedora das formas tradicionais, teria sido, paradoxalmente, a razão de sua vulnerabilidade. Desconectada da realidade presente, sem identidade com as novas gerações – sobretudo urbanas –, esvaziada de sentido, a canção folclórica estaria condenada a tornar-se peça de museu, referendando um passado comum.

Embora o manifesto não apresente, propriamente, uma oposição ao cancionero popular de raiz folclórica, revela, contudo, uma tensão ao insistir em demarca sua diferença. Como bem afirma Canclini, “mudar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se, e também os costumes e crenças dos receptores”.<sup>21</sup> O *Nuevo Cancionero* planejava sintonizar o cancionero popular argentino com as transformações impostas pela modernidade. Nesse sentido, sua proposta era bastante diversa dos setores mais conservadores que, ao contrário, viam na preservação do folclore tradicional um meio para resistir a tais mudanças, salvaguardando o *status quo*.

O manifesto reivindica para essa nova sonoridade, expressão de uma arte nacional, um caráter universal – ou pelo menos regional –, evidenciando um dos aspectos característicos da arte politizada à esquerda. O *Nuevo Cancionero* projetava-se como um movimento agregador, unindo diferentes nações a partir da arte popular e daqueles que com ela se identificavam. Nessa perspectiva, admitia a existência de “movimentos similares” no resto da América, afirmando o caráter transnacional dessa tendência e de seus antecedentes. Não por acaso, Atahualpa Yupanqui, ao lado de Violeta Parra, também foi referência no Chile para o movimento que resultou na Nova Canção Chilena.

### *Considerações finais*

As músicas gravadas por Atahualpa Yupanqui na Argentina dos anos 40, registraram parcialmente uma reação às transformações políticas e econômicas em curso e o lugar ou o não lugar que esse homem do campo e sua cultura – migrado ou não para a cidade – teria na nova sociedade que se configurava. O compositor de milongas, zambas e

chacareras apresentou em suas canções as fissuras dessa identidade, em que o popular era apropriado pelo peronismo como forma de integrar as massas ao universo da política, sem, no entanto, perder o controle sobre elas.

Não foram poucas as apropriações sofridas pelas manifestações populares como expressão da essência do povo argentino.

Inicialmente, numa primeira fase – época de Leopoldo Lugones e Ricardo Rojas – assistiu-se a um alijamento das camadas populares de suas próprias representações. Isto é, as manifestações desses setores, denominadas genericamente folclore em oposição à cultura letrada, passaram a integrar o nacional sem, no entanto, alterar a estrutura política e social. Dentro de um código liberal, o poder foi conservado nas mãos de uma minoria instruída, utilizando-se das representações do popular apenas como forma de legitimação/identificação ante os governados. “Interessam mais os bens culturais – objetos lendas, músicas – que os agentes que o geram e consomem”.<sup>21</sup> Já num segundo momento, nos tempos de Perón, o folclore ganhou novamente evidência, mas de maneira diferenciada. Veiculado intensamente pelos meios de comunicação, representou efetivamente a inclusão social promovida pelo Estado. Com Perón, o folclore difundiu-se comercialmente, entretanto, sem exceder os limites da tradição definidos pelo poder. Numa espécie de *democracia vigiada*, Atahualpa Yupanqui teria ousado ser a voz dissonante ao fazer do folclore algo vivo, em movimento, refletindo as contradições de seu tempo.

A música popular constitui, indubitavelmente, uma fonte de valor inestimável para o entendimento das tensões sociais e políticas decorrentes das transformações ocorridas na América Latina após o término do conflito mundial, manifestadas, no campo do simbólico, pelo revigoramento da luta das representações em torno da identidade nacional.<sup>22</sup>

*Recebido em Março/2008; aprovado em Maio/2008.*

### Notas

\* Professora doutora da Universidade Estadual Paulista, UNESP, Franca. E-mail: [garcosta@uol.com.br](mailto:garcosta@uol.com.br)

<sup>1</sup> SMITH, A. Comemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la creación de las identidades nacionales. *Revista Mexicana de Sociología*, v. 60 n. 1, enero-mar, 1998, pp. 61-80.

<sup>2</sup> MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.

<sup>3</sup> ORTIZ, R. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo, Brasiliense, 1993, pp. 23-28.

<sup>4</sup> HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003, p. 257.

<sup>5</sup> PINTOS, V. *Atahualpa Yupanqui. Cartas a Nenette*. Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 69.

<sup>6</sup> GALASSO, Norberto. *Atahualpa Yupanqui, el canto de la patria profunda*. Buenos Aires, Ediciones del

Pensamiento Nacional, 2005.

<sup>7</sup> *La Nacion* apud GUTIÉRREZ, *Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Disponível em: < [http:// www.fundacionyupanqui.com.org.ar](http://www.fundacionyupanqui.com.org.ar). Acesso em 06/06/2006

<sup>8</sup> *Nossa Palavra* apud GUTIÉRREZ, *Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Disponível em: < [http:// www.fundacionyupanqui.com.org.ar](http://www.fundacionyupanqui.com.org.ar). Acesso em 06/06/2006

<sup>9</sup> KALIMAN, R. *Alhajita es tu canto: el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba, Comunic-arte Editorial, 2004, p. 103-110.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>12</sup> SEBRELI apud CAPELATO. M.H. *Multidões em Cena: Propaganda política no Vargasismo e no Peronismo*. Campinas, SP, Papirus, 1998, p. 71.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>14</sup> RODRÍGUEZ e GURBANOV. *Revisando las posturas del Partido Comunista Argentino frente al peronismo (1943-1955)*, 2005, p.11.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>17</sup> CAPELATO, op. cit., p. 104.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>19</sup> “Manifiesto del nuevo cancionero” apud GARCIA, T. *Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60*. Disponível em [www.hist.puc.cl/iaspm/actasbaire.html](http://www.hist.puc.cl/iaspm/actasbaire.html).

<sup>20</sup> GARCIA CANCLINI, N. *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 1998, p. 40.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 211.