

A cultura popular no âmbito das lutas sociais no Chile: As contradições da Unidade Popular

Cláudia Regina dos Santos¹

Resumo:

Estudo focaliza os três anos de governo de Salvador Allende (1970-1973) no Chile e as atividades da Unidade Popular, de orientação marxista, no âmbito das políticas culturais. O objetivo de incorporar a cultura popular, por meio de várias manifestações como a música, as artes plásticas, o teatro, mobilizaram integrantes do governo na tentativa de diálogo com segmentos sociais, que, entretanto, resistiam à proposta oficial. O questionamento aqui do malogro político procurará abranger o que se entendia naquele momento por cultura popular, e se não teria sido justamente o modo compreendido o empecilho à concretização de uma nova sociedade.

Palavras-chave: *História, cultura, oficial.*

Abstract:

Study focuses the three years Salvador Allende's (1970-1973) government in Chile and the activities of the Popular Unity, the Marxist tendency in the context of cultural policies. The objective of incorporating popular culture, through various events such as music, plastic arts, theater, mobilized government members in an attempt to dialogue with social groups, which, however, resisted the official proposal. The question here of political failure will cover what is meant then by popular culture, and that was not understood precisely how the obstacle to the achievement of a new society.

Key-words: *History, culture, official.*

O objetivo deste estudo é apresentar os desdobramentos das atividades da Unidade Popular no Chile, quando da instalação do governo de Salvador Allende em 1970, e a tentativa de ir ao encontro da cultura popular, por meio de atividades ligadas à arte, e atingir o socialismo. Esta experiência foi escolhida como referência para uma análise mais abrangente sobre a cultura popular e o confronto estabelecido entre a política oficial imposta e dados setores artísticos e intelectuais que não se conformavam à proposta do governo apresentada.

Os setores de esquerda agrupados na Unidade Popular, de tendência marxista, venceram as eleições em setembro de 1970, com o propósito de consolidar o socialismo, a partir da construção de um *nuevo hombre*. No âmbito cultural, sobretudo na música, com a Nova Canção Chilena, mas também as artes plásticas, o teatro e a indústria editorial

constituiriam a denominada “Cultura y Educación”, parte do programa oficial. Aspirava-se então naquele momento a superação dos valores burgueses, por meio das atividades de um Estado que procuraria “la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística”².

Assim, o setor artístico-musical-intelectual, ligado ao governo, propunha uma nova sociedade em que os valores do proletariado deveriam prevalecer, tendo, para isto, como ator principal o *povo*. É importante notar que neste processo, a democracia era exaltada, como modo de situar a liberdade de criação como agente da revolução, ao mesmo tempo em que proclamava o restabelecimento da cultura popular. Mas, como se verá adiante, o retorno a este intuito não foi o esperado. Pelo contrário, a tão aclamada liberdade tornou-se um entrave à execução da política cultural oficial diante da resistência de setores do meio artístico e intelectual. Os integrantes do governo postulavam o dito restabelecimento de uma cultura que, entretanto, não ia ao encontro das aspirações daqueles que deveriam recepciona-la. Nesse sentido, questiona-se: por quê?

No setor cultural do governo, a Nova Canção Chilena, por meio de compositores e intérpretes como Victor Jara, Violeta Parra, Héctor Pavez, Rolando Alarcón, entre outros, desde a década de 1960, já divulgava a música como elemento de integração latino-americana:

En su forma, al incorporar en Chile ritmos y géneros como la zamba, la guajira, el bolero, y un sinfín de estructuras propias del subcontinente. En su fondo, al hablar de la superación de la pobreza no solamente como una aspiración nacional, sino como un objetivo continental, primero, y universal, después. La revolución ya la construcción del “hombre nuevo” tenía un sentido local, pero junto a él, y casi imperiosamente, un sentido continental³.

Este movimento reconhecia a influência de compositores latino-americanos como o argentino Atahualpa Yupanqui e o cubano Carlos Puebla. Na denuncia dos problemas sociais, apresentava exemplos políticos como o feito da Revolução Cubana, a resistência dos vietnamitas à intervenção militar dos Estados Unidos, bem como personagens emblemáticos como Ernesto “Che” Guevara e alguns míticos como Joaquín Murieta.

Importa situar ainda a idéia de cultura popular presente na obra da Nova Canção:

Em diálogo com outras expressões musicais da época, a Nova Canção Chilena vai forjar uma defesa própria do que seria cultura e cultura popular e construir uma representação do povo chileno em suas mais variadas composições, inserida num contexto de intensificação e polarização da luta de classes.

Ao longo das décadas de 1950-1960, diversos movimentos artísticos e intelectuais, de orientações de esquerda no continente, buscaram estabelecer um diálogo com os problemas sociais vivenciados pela maioria de suas populações, visando à construção de uma cultura que não fosse ornamental/das elites. O movimento da Nova Canção Chilena (NCCh) surge num cenário em que diversos movimentos similares se desenvolviam em países do continente latino-americano, tais como o Nuevo Cancionero Argentino e a Nueva Trova Cubana. O movimento de “ir ao povo” na busca de compreendê-lo e traduzi-lo em expressões artísticas e culturais foi a tônica de vários movimentos artísticos e estéticos⁴.

Já sobre o vínculo do movimento com o Partido Comunista, assinala-se:

A nova Canção Chilena coincidia, até certo ponto, com a ideologia do Partido Comunista e vice-versa. Para os músicos do *Novo Cancioneiro* a canção popular deveria ter um fim maior que mera divisão. A arte deveria extrapolar o campo da própria arte e ir ao encontro da sociedade, contatar com a realidade e ser uma espécie de porta-voz do povo. Daí a cultura popular como forma de intercâmbio e diálogo transnacional. O Partido, por sua vez, adotava como diretriz no campo artístico o realismo socialista – vigiado pelo jdanovismo entre os anos de 1947 e 1956. posteriormente, nos anos 60, apesar do abrandamento deste controle rígido sobre a produção cultural, permaneceria a concepção de arte como instrumento de luta política, como arma de combate contra os inimigos do povo e meio de conscientização das massas⁵.

Os músicos da Nova Canção, com destaque para Victor Jara e o grupo Quilapayún, eram, portanto, militantes e combativos em nome de uma política declaradamente de esquerda. Este último, integrado pelos irmãos Julio y Eduardo Carrasco e Julio Numhauser, iniciou sua carreira em 1965, e não demorou o bastante, venceu o Primeiro Festival Nacional de Folclore, realizado em Viña Del Mar. Posicionando-se como revolucionário, o grupo afirmava: “Basta ya que el yanqui mande”⁶.

Porém, embora os músicos da Nova Canção se fizessem cada vez mais reconhecidos pelo público, a juventude chilena aparentemente estava na contramão da proposta oficial de se restabelecer uma cultura popular no âmbito nacional. A chamada *Música Livre*, o rock, o consumo de drogas, os “estrangeirismos” atraíam o segmento jovem na mesma proporção em que os afastava de discos emblemáticos como o *Canto al programa*, cujas melodias compostas por Sergio Ortega apresentavam o *povo* como precursor de um novo país. Neste exemplo, identifica-se um dos descompassos que acompanharam a tentativa de imposição da política cultural do governo de Allende.

Havia evidentes dificuldades em dispor e ao mesmo tempo criar uma cultura popular “autêntica”, o que transparecia também em outras atividades artísticas como no teatro. A Federação do Novo Teatro, cujo objetivo era incitar diversas companhias a assumir um papel militante no processo revolucionário encabeçado pelo governo, proclamava a necessidade de incorporar os trabalhadores nas produções teatrais. Dentre as companhias convocadas estavam o Teatro Del Nuevo Extremo, o Teatro Aleph, o Ballet Popular e os Mimos de Noisvander.

O Teatro Nuevo Popular (TNP), fundado pela Central Única dos Trabalhadores (CUT), em 1971, também atribuía ao trabalhador um papel central na produção artística:

Nuestro propósito fundamental es llegar a los trabajadores que hasta ahora han estado marginados del espectáculo. Se trata de realizar un teatro más identificado con la realidad nacional. Y queremos que sean los propios trabajadores quienes aporten ideas y sugerencias al contenido de las obras⁷.

A perspectiva de o operário ser responsável por sua própria produção artística, traduzia o anseio do governo em agrupar num mesmo direcionamento diversos segmentos sociais para um fim: implantar o socialismo, contando com as manifestações artísticas.

Isto se explicitava também na indústria editorial, como na série de coleções Quimantú, que se transformou num importante referente cultural do governo. A terceira coleção, por exemplo, “Cuadernos de educación popular”, tratava-se de textos de cunho ideológico e educação política, cuja tarefa era proporcionar aos trabalhadores a análise de diversas obras. Junto ao slogan dos livros do editorial, “Uma chave para abrir qualquer porta”, pretendia-se educar culturalmente o público, a partir de edições numerosas e distribuição massiva.

Os três anos da Unidade Popular e o esforço de se implantar o socialismo por meio do governo em curso, em meio à política cultural oficial, bem como ao processo de reforma agrária, de nacionalização do cobre, de reforma educacional não foram, porém, suficientes para evitar o desfecho, o golpe militar em setembro de 1973. Mas o que torna complexa a análise deste desfecho, é verificar o apoio não somente das elites, mas o descompasso entre a Unidade Popular e segmentos sociais, que, por princípio, deveriam apoiá-lo. No setor musical, mais uma vez, o Terceiro Festival da Nova Canção Chilena ilustra este aspecto. Realizado em novembro de 1971, o evento provocou vários questionamentos acerca do

trabalho a ser feito para adequar os novos tempos ao “avanço” da história, em outras palavras, ao alcance do socialismo.

Eloquência não faltava à conjuntura do festival. Aquilo que antes da chegada da Unidade Popular ao governo era protesto e denúncia, agora apresentava-se como o aglutinamento em torno da construção e apoio a um novo processo político:

La música debía ser reflejo de ello y aparentemente este evento fue una muestra de que el asunto no era tan así. El día sábado 20 eran las 8 de la tarde y en el recinto no había más de tres mil personas, al nivel que el conductor Ricardo García pedía al público que se arrimara más cerca del escenario⁸.

Da observação citada, questiona-se se a popularidade das propostas musicais e artísticas anterior não estava mais presente ou jamais esteve. Apesar de o movimento da Nova Canção Chilena contar com a gravadora oficial Dicap e seus intérpretes percorrerem dentro e fora do país constantemente, seu público, inclusive antes de Allende, era restrito e as canções não obtinham êxito de popularidade nem difusão. A responsabilidade disso era compartilhada entre a indústria da música, a qual não apostava no potencial comercial das canções, e o Estado, incapaz de gerar mecanismos para a propagação das obras nos meios de comunicação, em sua maior parte, privados.

Contra esta situação, algumas tentativas de inovação, prescindindo de renunciar ao comprometimento político do movimento musical, foram feitas então por artistas como Victor Jara e o grupo Ameríndios. Este, com as canções “Hoy es el primer día del resto de tu vida” e “Cueca beat”. Victor, no disco “El Derecho de Vivir em Paz”, gravou com o grupo Los Blops, conhecidos por seu vínculo com o rock progressivo, e ditos por muitos como um grupo “alienante”⁹. Diante disso, constatava-se inevitavelmente que a nova cultura proletária, tão almejada, estaria sucumbindo ao utilizar elementos da chamada cultura capitalista.

Essa mescla de estilos musicais antagônicos gerava então bastante controvérsia na esfera política. A questão seria: afinal, num dado contexto cultural, existiria a definição de uma autêntica cultura popular, comprometida política e socialmente, contra uma cultura de elite, atrelada aos pressupostos da economia de mercado, tida como alheia aos problemas sociais e “massificante”? Esta visão estanque por parte da Unidade Popular teria sido uma

das responsáveis pelos embates travados entre as propostas oficiais e segmentos artísticos e intelectuais?

Nessa direção, torna-se relevante compreender o que vem a ser cultura popular. Conforme Roger Chartier, há dois conceitos a serem considerados. O primeiro deles pretende abolir qualquer prática etnocêntrica na esfera cultural, concebendo a cultura popular como um quadro simbólico totalmente distante e incorruptível pela cultura letrada. Já o segundo, evidenciando as relações de dominação na organização do mundo social, indica a cultura popular como dependente e carente em relação à cultura dominante¹⁰.

O historiador situa os desdobramentos das duas posições mencionadas:

[...] o contraste entre estas duas perspectivas – a que enfatiza a autonomia simbólica da cultura popular e a que insiste na sua dependência da cultura dominante – tem servido de base para todos os modelos cronológicos que opõem uma suposta idade de ouro da cultura popular, onde esta aparece como matricial e independente, a épocas onde vigoram censura e coação, quando ela é desqualificada e desmantelada¹¹.

E cita a periodização clássica que situa o século XVII como o momento de “corte” entre uma cultura popular profusa e livre e a época em que a disciplina da Igreja impõe-se, reprimindo e subjugando práticas culturais:

Este esquema pareceu pertinente quando se tratava de dar conta da trajetória cultural da Europa ocidental: após 1600 ou 1650, as ações conjugadas dos Estados absolutistas, centralizadores e unificadores, e das Igrejas das Reformas protestante e católica, repressivas e aculturantes, teriam abafado ou recalçado a exuberância inventiva de uma antiga cultura do povo. Ao impor disciplinas inéditas e novas submissões, ao inculcar novos modelos de comportamento, os Estados e as Igrejas teriam destruído em suas raízes e seus antigos equilíbrios um modo tradicional de ver e de viver o mundo¹².

Entretanto, concluir pelo desaparecimento ou abafamento da cultura popular por meio de uma determinada periodização exige do historiador um cuidado redobrado, já que este método, adotado no estudo de outras periodizações, mostrou-se ineficaz na análise do popular.

Isto se ilustra nos cinco decênios que dissociam a guerra de 1870 da de 1914: aponta-se nesta fase o desenraizamento da cultura camponesa de suas tradições em proveito da chamada cultura nacional e republicana. Outro exemplo é a transformação ocorrida antes e depois da instalação de uma cultura de massas no século XX, evidenciando os novos

mecanismos da mídia que teriam aniquilado uma antiga cultura oral, festiva, comunitária e livre ¹³.

Nesse sentido, a noção de tempo histórico oriundo de uma revolução ou transformação radical subsidia a análise da cultura popular e o diagnóstico dos recortes historiográficos que estabelecem o encerramento ou início de práticas culturais. Nos estudos de Reinhart Koselleck, o fim das previsões escatológicas e a idéia de progresso surgida a partir do século XVIII, principalmente com o advento da Revolução Francesa, instauram uma nova concepção do tempo, que agora acelera-se a favor de um novo panorama político e social a ser configurado:

[...] o tempo que se acelera em si mesmo, isto é, a nossa própria história, abrevia os campos da experiência, rouba-lhes sua continuidade, pondo repetidamente em cena mais material desconhecido, de modo que mesmo o presente, frente à complexidade desse conteúdo desconhecido, escapa em direção ao não-experimentável. Essa situação começa a se delinear já mesmo antes da Revolução Francesa ¹⁴.

O tempo, antes concebido escatologicamente, torna-se no século XVIII um instrumento de planejamento capaz de ultrapassar a experiência tradicional e acelerar o futuro.

Assim, os cortes periódicos citados anteriormente, que serviram para destruir ou desqualificar a cultura popular, não poderiam estar fundamentados justamente nessa nova noção de tempo, que por sua vez, no momento de alguma revolução ou mudança abrupta, pretende suprimir toda experiência anterior? Como identifica-se esta formulação no governo da Unidade Popular?

Tocqueville corrobora esse ponto de vista ao atribuir ao surgimento da modernidade a ruptura com a temporalidade de antes, indicando uma “censura da experiência da tradição. Atrás dela oculta-se um processo bastante complexo, que seguia sua trajetória ora de maneira invisível, lenta e sorrateira, ora repentina e abruptamente, e que por fim foi acelerado conscientemente” ¹⁵. Neste processo, não haveria então espaço para resistência, já que o espaço da recepção e atribuição de novos sentidos deste novo tempo, traduzido, por exemplo, na forma de signos, não devem ser cogitados por aqueles que propagam a revolução.

Evidencia-se nesse postulado os perigos para o historiador que se confronta com as periodizações referentes à construção ou aniquilamento de práticas culturais, ligadas ao popular, numa transição política radical, associado aqui aos anos de Allende no poder.

Sob a perspectiva gramsciana, Stuart Hall também aponta alguns problemas nas periodizações ligadas ao estudo da cultura popular. Segundo ele, na consolidação gradativa para o capitalismo agrário e, posteriormente, para o capitalismo industrial, a cultura das classes trabalhadoras e dos pobres entrava, continuamente, em xeque:

As mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se revelam, freqüentemente, nas lutas em torno da cultura, das tradições e formas de vida das classes populares. O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada. É por isso que a cultura popular tem sido há tanto tempo associada às questões da tradição e das formas tradicionais de vida – e o motivo por que seu “tradicionalismo” tem sido tão freqüentemente mal interpretado como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico¹⁶.

Nesse processo, segundo Hall, há resistência, lutas, bem como apropriação e *expropriação*, que equivalem à marginalização e destruição de modos específicos de vida e a supostas transformações. Estas ocorrem com a intenção de, a longo prazo, “moralizar” os trabalhadores, “desmoralizar” os pobres e “reeducar” o “povo”¹⁷ (HALL, 2003, p. 248). Certamente, só após um longo processo é possível compreender que os efeitos dessa tentativa de transformação, em meio ao duplo movimento de contenção/resistência, acaba por definir o que vem a ser cultura popular.

Daí o estudo da cultura popular oscilar entre os dois pólos da dialética “conter e resistir”¹⁸. Na chamada a um processo revolucionário como o relacionado ao Chile na década de 1960 e início dos 70, a cultura popular pode ser tanto apropriada, quanto *expropriada* para o triunfo da revolução. O discurso e a prática oficiais – referentes à política cultural desse país - revelam essas duas operações, para a concretização deste objetivo, malogradas, pois eram ignoradas pelos agentes no poder, que lidavam, em contrapartida, com a contenção e resistência de determinados segmentos.

Como observado anteriormente, os atores do governo defendiam a cultura popular atrelada à liberdade criativa. Porém, o que se entendia por essa cultura, naquele momento?

Como conjugar a proposta de liberdade criativa defendida pelo governo, sendo que este negava as manifestações de origem estrangeira, como a música rock ou o soul americano, que proliferavam na indústria da mídia e eram recepcionados pelo público?

Esta questão não foi resolvida pela Unidade Popular, embora já houvesse críticas pertinentes a este respeito na fase de então. Havia duas evidências:

[...] não existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais. Em segundo lugar, essa alternativa subestima em muito o poder da inserção cultural. Este é um ponto delicado, pois ao ser apresentado abre-se à acusação de que se está apoiando a tese da implantação cultural. O estudo da cultura popular fica se deslocando entre esses dois pólos inaceitáveis: da “autonomia” pura ou do total encapsulamento¹⁹.

Diante disso, o setor cultural do governo não teria também que recorrer ao poder de abrangência dessa implantação cultural, realizada no terreno de lutas entre pontos de recusa e capitulação, de resistência e, até mesmo, superação.

E sendo a maior parte da indústria cultural privada, a escolha entre o que comercializar e o que consumir deixava transparecer que, sim, a cultura popular defendida e propagada oficialmente possuía pontos de identificação com as pessoas, mas também de reapropriação e, por vezes, não confluência com aquilo que se imaginava desejar alguns segmentos sociais. Stuart Hall:

Se as formas de cultura popular comercial disponibilizadas não são puramente manipuladoras, é porque, junto com o falso apelo, a redução da perspectiva, a trivialização e o curto-circuito, há também elementos de reconhecimento e identificação, algo que se assemelha a uma recriação de experiências e atitudes reconhecíveis, às quais as pessoas respondem. O perigo surge porque tendemos a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições, em especial quando funcionam no domínio do “popular”²⁰.

Em consonância com Koselleck, no *tempo* operam-se experiências que não podem ser ofuscadas diante da perspectiva de um futuro, o qual supõe mudanças abruptas do presente. Ao contrário, pensar tais mudanças não é listar oficialmente o que seria ou não seria a cultura popular e sua viabilidade rumo a uma revolução, e sim as relações de resistência e apropriação, continuamente articuladas num processo de transição política.

Nesse sentido, retomando Chartier, a cultura popular deve ser compreendida como um espaço de confronto de relações entre dois dispositivos:

De um lado, os mecanismos da dominação simbólica, cujo objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto ²¹.

O popular pode ser definido então como os usos diferenciados e a pluralidade de entendimentos, de sentidos pelos quais as manifestações culturais são apropriadas. Esta conclusão, central para a história cultural, permite responder minimamente o porquê de as ações da Unidade Popular, então no poder político, não terem encontrado o respaldo esperado no âmbito artístico.

Ao desconsiderar a cultura popular como o espaço de lutas sociais, no qual a produção de sentido atribuída à música ou ao teatro, por exemplo, varia de acordo com o repertório de valores e signos daquele que o percebe, a almejada revolução socialista pelo governo Allende, tida como aparentemente o destino irreversível, uma vez estavam as facções de esquerda no poder, tornava-se cada vez mais distante. Evidencia-se, assim, que a tomada de poder e a tentativa de *acelerar* o tempo por meio de uma revolução, para que se implantasse o socialismo, não poderia prescindir da compreensão imediata, no tempo presente, dos conflitos sociais que perpassam a cultura popular.

Bibliografia:

ALBORNOZ, César. La cultura em la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar um presidente. In: VALLEJOS, J. P. (Coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia da la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus. 1995.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: Revisando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995.

GARCIA, Tânia da Costa. *Nova Canção: Manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial de 1960*. Disponível em: www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos. Acesso em: 13 ago. 2009.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, v 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HALL, Stuart. Cultura popular e identidade. In: SOVIK, L. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Brasília: Representações da Unesco no Brasil, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

REIS, José Carlos. *História & Teoria*. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

SILVA, Carla de Medeiros. A Nova canção chilena (1964 -1970) e a busca por uma cultura popular. *XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ 2006*. Disponível em: www.rj.anpuh.org/Anais. Acesso em: 13 ago. 2009.

Notas:

¹ Graduada e mestra em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e doutoranda em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Contato por e.mail: claudinhaja@yahoo.com.br.

² César Alborno. La cultura em la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar um presidente. In: Júlio Pinto Vallejos (Coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia da la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005. p. 148.

³ Ibidem, p. 149.

⁴ Carla de Medeiros Silva. A Nova canção chilena (1964 -1970) e a busca por uma cultura popular. *XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ 2006*. Disponível em: www.rj.anpuh.org/Anais. Acesso em: 13 ago. 2009.

⁵ Tânia da Costa Garcia. *Nova Canção: Manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial de 1960*. Disponível em: www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos Acesso em: 13 ago. 2009.

⁶ César Alborno, op. cit., p. 149.

⁷ Apud César Alborno, op. cit., p. 153.

⁸ Ibidem, p. 159.

⁹ Ibidem, p. 161.

¹⁰ Roger Chartier. Cultura popular: Revisando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995. p. 179.

¹¹ Ibidem, p. 178.

¹² Ibidem, p. 178.

¹³ Ibidem, p. 178.

¹⁴ Reinhart Koselleck. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 36.

¹⁵ Apud Reinhart Koselleck, op. cit., p. 47-48.

¹⁶ Stuart Hall. Cultura popular e identidade. In: Liv Sovik. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Brasília: Representações da Unesco no Brasil, 2003. p. 243-248.

¹⁷ Ibidem, p. 248.

¹⁸ Ibidem, p. 249.

¹⁹ Ibidem, p. 254.

²⁰ Ibidem, p. 255-256.

²¹ Roger Chartier, op. cit., 1995, p. 185.
