

# “INVADINDO A INVASÃO CULTURAL”: VÍCTOR JARA E O USO DA GUITARRA ELÉTRICA NA NUEVA CANCIÓN CHILENA

*Leticia Porto Ribeiro*

*Marcello Messina*

“El derecho de vivir en paz”, lançada em 1971, no álbum de mesmo nome, é uma das canções mais famosas de Víctor Jara (1932 - 1973). Trata-se de uma celebração ao líder Ho Chi Minh e um protesto contra a interferência dos Estados Unidos no Vietnã. É também uma das poucas de suas canções que utiliza guitarra elétrica. Jara, assim como o que movimento musical da *Nueva Canción Chilena*, iniciado por Violeta Parra, utilizava instrumentos considerados “tradicionais” do Chile, como o violão, e instrumentos indígenas ou rurais latino-americanos: charanga, flautas, pandeiro, maracas e bombo. Este trabalho visa explicar o contexto e os motivos pelos quais Jara abriu uma exceção para o uso de guitarra nessa canção, dentro de um contexto musical que buscava incorporar somente elementos “folclóricos” ou concernentes à tradição popular “latino-americana”.

Franco Fabbri afirma que ainda hoje no gênero chamado “canção política” o uso de instrumentos elétricos é um tabu. No artigo “A Theory of Musical Genres: Two Applications” (1981), Fabbri explica que cada gênero musical da canção – com canção política, canção de autor, canção infantil, por exemplo – obedece a uma série de regras que são socialmente aceitas. O autor procede a uma classificação dos gêneros que podem ser inseridos dentro da classificação geral de “canção” - essas regras incluem regras sociais e ideológicas, econômicas, políticas, semióticas, técnicas e formais. A canção política, afirma Fabbri (1981, p. 68) deve falar do “mundo real”, na atualidade ou em um dado momento da história, tendo, com frequência, função referencial e emocional. É, ainda,

geralmente acompanhada por violão, sem bateria e sem eletrificação – são aceitos instrumentos de percussão, que, no caso da *Nueva Canción Chilena*, seriam os que se encaixam na categoria como “tradicionais” ou indígenas. A eletrificação nesse gênero, afirma Fabbri, “ainda é considerada uma violação” (1981, p. 66). Cabe ressaltar aqui que, como músico extremamente politizado, o mesmo Fabbri, com o seu conjunto Stormy Six, costumava transgredir abundantemente essas regras: portanto, é útil esclarecer que os apontamentos de Fabbri têm um valor descritivo, e não prescritivo.

A mesma resistência contra a eletrificação, aliás, foi observada também na música brasileira em 1967, quando da polêmica a respeito da utilização de guitarras elétricas na Música Popular Brasileira (MPB), como aponta Napolitano (2002, p. 99), “um simples timbre instrumental trazia em si um conjunto de significados não só estéticos, mas ideológicos e culturais”. Esse instrumento evocava, para esses críticos, a tentativa de dominação cultural por parte de países norte-americanos e/ou europeus, assunto que abordaremos um pouco mais profundamente adiante neste artigo.

A canção de Victor Jara *El derecho de vivir en paz* (1970), além de usar a guitarra, tem em sua instrumentação também bateria e órgão elétrico. Foi gravada com o grupo de rock chileno Los Blops (que mistura o *rocké* anglo-saxão e instrumentos “tradicionais” chilenos) e outros artistas, integrando um álbum de mesmo nome.

Jara tem um estilo próprio na construção de suas canções como cantor solo: em sua maioria, suas canções têm como instrumentação somente o violão, sendo por vezes acompanhadas de instrumentos de percussão e flautas. No entanto, *El derecho de Vivir en Paz*, desvia consideravelmente dessa “tradição”. Nela é dada uma grande importância às guitarras e ao órgão elétrico. Deve-se apontar que em outras canções, Jara já havia feito o uso de outros instrumentos que não o violão ou instrumentos chilenos, como apontado nas tabelas propostas por Schmiedecke (2015): em “El Aparecido” há o uso de órgão e tímpano; em “Solo” há na instrumentação violino, violoncelo e oboé; em “Assim Como Hoy Matan Negros” há quarteto de cordas, flautas e cravo. Portanto, o uso na Nueva

Canción Chilena de instrumentos considerados de orquestra - que podem ser considerados, também, instrumentos que representam uma colonialidade cultural, dado que a música instrumental europeia foi estipulada pelas elites europeias como superior às demais (LÓPEZ, 2014) - não é considerado uma violação do gênero, apesar desses instrumentos serem usados somente pontualmente. No entanto, o uso da guitarra é bem mais raro, podendo considerar-se ausente do movimento de Nova Canção Chilena até então.

A guitarra elétrica, na década de 1960, era ligada ao chamado “imperialismo ianque”, aos Estados Unidos e à músicas cantadas em inglês (PERSPECTIVAS, 2014). A ideia de que a Nova Canção Chilena tinha da guitarra elétrica como imperialista também é exposta por Zúñiga (2014). Pode-se considerar que, dentro de um contexto histórico no qual os Estados Unidos invadiam e interferiam constantemente nas questões exteriores, não só em relação ao Vietnã, mas em outros países, como a Guatemala, não se submeter aos modismos musicais dali advindos poderia se considerar uma forma de resistência à sua dominação cultural. Esse imperialismo cultural condiz com a noção de *colonialidade do ser*, de Mignolo (2005), a partir da qual os Estados Unidos, no lugar da Europa “destronada”, impõe seu modo de vida, sua visão de mundo e sua perspectiva aos outros países, “subalternos”.

No entanto, Jara também “importou” dos Estados Unidos algumas de suas canções. Em 1969 gravou *El Martillo*, de Lee Hays, e no álbum “El derecho de Vivir en Paz” gravou *Las Casitas del Barrio Alto*, de Malvina Reynolds (1900 - 1978), a última tornou-se um sucesso na voz do cantor de protesto norte-americano Peter Seeger (1919 - 2014), um grande admirador de Jara e que interpretou seu último poema, escrito pouco antes de ser assassinado pelos militares sob o comando de Augusto Pinochet (VILCHES, 2014). Portanto, apesar de ser um compositor que se atinha à pesquisa da música folclórica chilena, e que buscava defender a canção nacional, não se tratava de um compositor hermético que se isolava de quaisquer influências estrangeiras. Os exemplos citados referentes à instrumentação mostram que, apesar de muitas vezes poder-se ter a impres-

são que a *Nueva Canción Chilena* era feita por músicos que se enclausuravam estilisticamente dentro de seus países ou dentro do que se considerava a cultura “latino-americana”, o intercâmbio entre das canções de protesto de diversos países eram comuns.

É importante apontar que o grupo Los Blops, com quem Jara gravou o álbum *El derecho de Vivir en Paz*, mesclava o rock com inspirações do folclore musical chileno, também era ativo politicamente e trabalhou para a eleição de Salvador Allende (PERSPECTIVAS, 2014), ou seja, os seus integrantes estavam envolvidos nas mesmas questões que os grupos da Nova Canção Chilena à época.

San Román afirma que, quando Allende e o seu partido, Unidad Popular, saíram vitoriosos das eleições de 1970, as canções de Jara passaram a expressar um sentimento positivo e de esperanças, e que o uso de guitarras elétricas foi significativo: Jara esperava “invadir a invasão cultural”, ou seja, utilizar-se do elemento estrangeiro para lá inserir a sua canção de protesto:

“Vamos por Ancho Camino” e “Abre la Ventana” eram inspiradoras. A última composição foi uma colaboração com Los Blops, o único grupo folk-rock na DICAP na época. Jara pensou que se unindo a eles e adicionando guitarras elétricas a canções como “El derecho de Vivir en Paz” ele estaria “invadindo a invasão cultural!” (ROMÁN, 2014, 414-418)

Portanto, o álbum, gravado em 1971, ainda estava inserido no contexto do sentimento de triunfo advindo da vitória do partido socialista Unidad Popular no Chile.

*El Derecho de Vivir en Paz* é a única música de Jara, dentre toda sua obra, classificada como estilo “pop” por Schmidecke (2015). A introdução instrumental é comum nas canções de Jara, e nessa é realizada com o *triple* e tem uma duração mais curta na versão com guitarras (também há

1 “Let’s Go Along the Broad Highway’ and ‘Open Your Window’ were uplifting. The latter composition was a collaboration with Los Blops, the sole folk-rock group on DICAP at the time. Jara thought that by teaming up with them and adding electric guitars to songs like ‘The Right to Live in Peace’ he was ‘invading the cultural invasion.’”. Tradução Nossa.

uma versão da canção com violão e voz, sobre a qual não nos deteremos aqui), mas o momento do solo instrumental de fato se encontra no meio da canção, com destaque dado ao órgão e à guitarra. O fato de essa canção não ser somente a primeira do álbum, mas também ser a que dá o nome a ele, estabelece sua importância na discografia geral do artista, e entre as outras músicas do álbum.

De acordo com Mendivil (2014), a parceria de Jara com o conjunto Los Blops propiciou que outros grupos de rock chilenos fizessem experimentos musicais semelhantes, unindo o som das guitarras elétricas ao dos instrumentos andinos:

Otro aporte de la Nueva Canción, musicalmente hablando, ha sido su rol como pretexto para la conformación de un pop made in Chile. De este modo, a partir de las tímidas experiencias de Los Blops, que acompañaron las grabaciones de Víctor Jara para su álbum *El derecho de vivir en paz*, se fue formando un sentimiento musical progresista que más tarde permitiría a grupos como Los Jaivas y Congreso incorporar en su repertorio instrumentos o formas musicales de los Andes o mapuche para producir música urbana sub-cultural en Santiago, Valparaíso o París. (MENDÍVIL *apud* KARMIN e FARIAS, 2014, p. 10)

De fato, *El Derecho de vivir en paz* pode ser considerada uma canção que constituiu um divisor de águas na *Nueva Canción Chilena*, inovando inclusive no momento de seu desenvolvimento após a ideia inicial de Jara e sua gravação, na qual ocorreram improvisos coletivos. Como afirma Cienfuentes:

Sabemos, por ejemplo, que en “El derecho de vivir en paz” (1970) que hace parte del disco del mismo nombre, Jara concibió esta canción como una tonada, y que en el estudio de grabación en contacto con los demás músicos encontró una realización muy distinta a la original. Sobre esta canción, agregamos además que en su introducción, el tiple es reformulado para simular una sonoridad asiática imaginada, cercana al dan bau vietnamita o al koto japonés. En esta canción de Víctor Jara, grabada en colaboración con Patri-

cio Castillo, Inti-Ilamani y Los Blops, la música desemboca en una improvisación colectiva al modo de músicas rituales o música de rock (CIENFUENTES, 2014, p. 53)

Patricio Manns também, no mesmo ano, teria feito uma parceria com Los Blops, descrita por Cienfuentes (2014) como dando mais destaque aos instrumentos “imperialistas” do que a de Jara, que, no entanto, sempre de acordo com esse autor, fez o trabalho que se tornou mais marcante, sendo que a improvisação realizada não foi somente uma novidade para Jara, mas também para o grupo Los Blops, como afirma o guitarrista Gatti:

Porque incluso era más loco, los arreglos eran más, más progresivos que todo lo que habíamos hecho nosotros hasta ese momento. O sea, hasta llegué a pensar que se nos había pasado un poquito la mano, pero Víctor estaba feliz. Estaba feliz, le encantó. (GATTI 2010 *apud* ZÚÑIGA, 2014, p. 145)

A música se inicia com o já mencionado curto solo de *tiple*, e, aos poucos, durante a canção, os instrumentos elétricos e bateria vão intensificando sua presença, culminando no solo progressivo, experimental, ao qual se refere Gatti.

Finalmente, cabe brevemente ressaltar aqui a absoluta particularidade da resolução harmônica que conclui a estrofe, sempre em correspondência da palavra “paz”: trata-se de uma cadência deceptiva, ou evitada, I-II-vi que desloca dramaticamente o centro tonal rumo à relativa menor. O modo vagamente lídio/dórico evocado tanto através dessa resolução atípica, quanto através do quarto grau suspenso, evoca sonoridades vagamente orientais, que talvez devem ser entendidas como referência cultural, mais ou menos estereotipada, ao Vietnã. Se essa hipótese fosse correta, poderíamos dizer que além de “invadir a invasão cultural”, *El derecho de vivir en paz* realiza também uma forma, embora positiva e solidária, de apropriação cultural vagamente orientalística.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tentativa de dominação cultural se dá de diversas formas, e

também são diversas as formas de reação de uma cultura a essas influências. No caso da *Nueva Canción Chilena* a guitarra elétrica era identificada com a tentativa de dominação dos Estados Unidos em relação ao restante das Américas, e por isso seu uso era considerado uma submissão à “invasão estrangeira” e rechaçado por muitos cantores e grupos desse gênero. No entanto, em um dado momento, viu-se que seria possível “invadir a invasão cultural” e os músicos da *Nueva Canción Chilena* então se apropriaram desse instrumento, gerando novas sonoridades e possibilidades advindas tanto das novas combinações instrumentais possíveis quanto no uso desse instrumento contra a ideologia comumente com ele identificada. Concordamos com Simões (2011), para quem

a utilização do ‘estrangeiro’ validaria o processo revolucionário, pois, propondo uma música que contribuísse para a subversão da ordem existente, Víctor operou uma inversão das propostas da cultura burguesa [...] disso resultando uma denúncia dos objetivos e fins da indústria cultural capitalista (SIMÕES, 2011, p. 138).

Ou seja, utilizando a guitarra elétrica como arma contra a ideologia com ela identificada, como forma de invadir, por meio da *Nueva Canción Chilena* e as ideias que esse gênero carrega consigo, a invasão cultural representada pelo *rock* e pelas guitarras elétricas, a proposta revolucionária poderia ganhar força ao mesmo tempo em que afirmaria a liberdade criativa desse movimento musical.

#### REFERÊNCIAS

- CIENFUENTES, M. V. Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara. In: KARMIN, E. e FARIAS, M (comp.). **Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena**. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2014, p. 43 - 61.
- FABBRI, F. A Theory of Musical Genres: two applications. in HORN D.; TAGG P. **Popular Music Perspectives**. Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, p. 52-81,
- KARMIN, E. e FARIAS, M (comp.). **Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena**. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2014.
- LÓPEZ, I. Una Genealogía alternativa para pensar la expresión musical em A.

Latina. In: PALERMO, Z., *et al.* (comp.). **Arte e Estética en la Encrucijada Descolonial**. 2a.Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Siglo, 2014, p. 17 – 36.

MIGNOLO, Walter. **The Idea of Latin America**. USA: Blackwell Manifestos - Blackwell Publishing, 2005.

NAPOLITANO, M. **História & Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROMÁN, G. S. “Venceremos”: Víctor Jara and the New Chilean Song Movement. Oakland: PM Pamphlet, 2014. (Kindle Edition).

SCHMIEDECKE, N. A. **Não há Revolução sem canções**. São Paulo: Alameda Editorial, 2015.

SIMÕES, S. **Canto que ha sido valiente siempre será Canción Nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História da UFRS, Porto Alegre, 2011.

VILCHES, J. *La mutua admiración que unió a Víctor Jara y Pete Seeger*. **Atualizado** em 28/01/2014 Disponível em: <<http://www.latercera.com/noticia/la-mutua-admiracion-que-unio-a-victor-jara-y-pete-seeger/>> acesso em 28 de maio de 2017.

ZÚÑIGA, M. F. Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena. *In:*

PERSPECTIVAS Nueva Canción Chilena. <https://www.mixcloud.com/borise-naud/perspectivas-ruch-62-guitarras-el%C3%A9ctricas/>