



**HAL**  
open science

# Sentidos decoloniais na Nueva Canción Chilena: o idioma musical de Víctor Jara

Letícia Porto Ribeiro

► **To cite this version:**

Letícia Porto Ribeiro. Sentidos decoloniais na Nueva Canción Chilena: o idioma musical de Víctor Jara. Musicology and performing arts. UFAC, 2019. Portuguese. NNT: . tel-03060433

**HAL Id: tel-03060433**

**<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/tel-03060433>**

Submitted on 14 Dec 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: LINGUAGEM E IDENTIDADE**

**LETÍCIA PORTO RIBEIRO**

**SENTIDOS DECOLONIAIS NA *NUEVA CANCIÓN CHILENA*: O IDIOMA MUSICAL  
DE VÍCTOR JARA**

RIO BRANCO/AC  
2019

**LETÍCIA PORTO RIBEIRO**

**SENTIDOS DECOLONIAIS NA *NUEVA CANCIÓN CHILENA*: O IDIOMA MUSICAL  
DE VÍCTOR JARA**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Linguagem e Identidade. Área de concentração: Linguagem e Cultura. Linha de Pesquisa: Culturas, Narrativas e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Messina

RIO BRANCO/AC  
2019

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFAC

---

- R484s Ribeiro, Leticia Porto, 1983 -  
Sentidos decoloniais na nueva canción chilena: o idioma musical de Víctor Jara / Leticia Porto Ribeiro; orientador: Dr. Marcello Messina. – 2019.  
225 f. : il. ; 30 cm.
- Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Acre, Programa de Pós –  
Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, Rio Branco, 2019.  
Inclui referências bibliográficas.
1. Canção Chilena. 2. Movimento musical. 3. Víctor Jara. I. Messina,  
Marcello (orientador). II. Título.

CDD: 418

---

Bibliotecária: Nádia Batista Vieira CRB-11º/882.

**LETÍCIA PORTO RIBEIRO**

**SENTIDOS DECOLONIAIS NA *NUEVA CANCIÓN CHILENA*: O IDIOMA MUSICAL  
DE VÍCTOR JARA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Federal do Acre – UFAC, como pré-requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras: Linguagem e Identidade. Aprovada em 25 de fevereiro de 2019.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Professor Dr. Marcello Messina  
Presidente/orientador

---

Dra. Francielle Maria Modesto Mendes  
Examinadora Interna

---

Professor Dr. Edoardo Sbaffi  
Examinador Externo (UEA)

---

Professor Dr. Fransico Bento da Silva (suplente)

## AGRADECIMENTOS

Fazer uma lista de agradecimentos é difícil, pois na nossa vida muitas pessoas aparecem e saem dos nossos caminhos e nem sempre nos lembramos daqueles que contribuíram para enriquecer nossa jornada. Peço desculpas antecipadamente a quem possa não estar aqui.

À minha mãe, Ana Rita, pelo apoio e incentivo sempre incondicionais e por todo o sacrifício em buscar dar o melhor a mim e minha irmã. Ao meu pai, Luiz Ricardo, por me ensinar o olhar crítico para a realidade. À minha irmã, Maíra, por mostrar que devemos questionar as formas de ver a vida que nos são impostas. À minha avó Giselda, por sempre mostrar orgulho por ter uma neta que escolheu a música. Aos meus avós que já se foram: meu avô Themistocles, minha avó Ana e meu avô Guido.

Ao meu marido Leonardo por ser meu companheiro e meu incentivador ao longo desses anos, se não fosse por ele certamente eu não teria feito este mestrado. Aos meus sogros, Bela e Toninho, por sempre me tratarem com carinho desde o primeiro momento.

Ao meu orientador Marcello Messina pela dedicação, indicações de leitura, disponibilidade e por ter aberto meus olhos para coisas que passavam despercebidas na pesquisa e na vida. À sua esposa e minha amiga Teresa por ter estudado comigo para o ingresso no mestrado, um incentivo para estudar sempre mais, e também por ter me cedido livros e materiais que eu não tinha.

Aos meus amigos Maíra, Diego, Márcia e Elder pela amizade e companheirismo, pela força, pelas conversas filosóficas e não-filosóficas e por estarem sempre presentes. Agradeço igualmente aos amigos Cleuton Batista e Nágila Lemos Batista pelo apoio e pela disposição a ajudarem e ouvirem. À amiga Jaqueline Theoro pelas dicas e pelo incentivo a continuar os estudos após a graduação.

Ao meu compadre Dr. Bruno Madeira pela amizade e pelas contribuições na parte da técnica violonística nesta dissertação, e minha comadre Daniela Rivera Madeira pelos anos de amizade, ambos desde a graduação em Música na Unicamp.

Ao PPGLI e aos professores do mestrado em Letras: Linguagem e Identidade pelas valiosas aulas e leituras, bem como aos professores da banca de qualificação, pelas correções e sugestões: Prof. Dr. Francisco Bento da Silva, Profa. Dra. Francielle Maria Modesto Mendes, Prof. Dr. Yvonélio Nery Ferreira.

Aos colegas do mestrado, muitos que viraram amigos, companheiros nessa jornada.

Aos meus colegas e chefes da Dacic-Proex da Ufac, por terem compreendido meus momentos de ausência.

Aos professores do Departamento de História da UnB que foram banca do meu TCC, por terem incentivado meu trabalho e sugerido que eu fizesse um mestrado sobre o tema.

Aos cantores e artistas revolucionários da América, por acreditarem que um mundo melhor é possível.

Yo canto a la chillaneja  
si tengo que decir algo  
y no tomo la guitarra  
por conseguir un aplauso.  
Yo canto la diferencia  
que hay de lo cierto a lo falso.  
De lo contrario, no canto.  
(Violeta Parra – Yo canto a la diferencia)

Mi canto es una cadena  
sin comienzo ni final,  
y en cada eslabón se encuentra  
el canto de los demás.  
(Víctor Jara – Canto Libre)

En tus telares Angelita  
Hay tiempo, lágrima y sudor  
Están las manos ignoradas  
De este mi pueblo creador  
(Víctor Jara – Angelita Huenumán)



## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar como músicos da Nova Canção Chilena, particularmente Víctor Jara, se colocavam como representantes de uma classe social específica que era racializada, como representantes de uma classe artística e de um ideal sócio-político. Para isso, além da análise histórica, serão analisadas canções escolhidas de Víctor Jara sob o viés da análise musical, fraseológica e harmônica, principalmente através da análise do Método Tripartite de Semiologia Musical de Nattiez, conjugadas à perspectiva teórica decolonial e aos estudos culturais. A partir do conhecimento de que os músicos da *Nueva Canción Chilena* em geral, e Jara, em particular, buscavam em suas obras propagar a revolução socialista, e, após a eleição de Allende, apoiar o governo da Unidad Popular, tem-se o intuito de analisar como a letra e a música de Jara se entrelaçam com a temática abordada pelo compositor. A *Nueva Canción Chilena* constituiu um movimento musical que aliava o resgate de canções e manifestações folclóricas ao protesto político e social, florescendo no Chile aproximadamente entre os anos de 1965 e 1973, junto a movimentos semelhantes na América. Um estudo do contexto chileno foi realizado, com destaque para a polarização política até o golpe militar contra o governo de Salvador Allende em 1973. A seguir, aspectos da *Nueva Canción Chilena* foram abordados, com seu levantamento histórico, formas de representação, de divulgação, e seu entrelaçamento com as eleições chilenas de 1969. Uma análise biográfica de Jara também foi realizada, com vistas a situar o músico/compositor dentro do seu contexto histórico e dentro do movimento da *Nueva Canción Chilena*. Foi realizado um levantamento bibliográfico de livros, teses, dissertações, artigos científicos, matérias de jornal, programas de televisão e documentários, bem como análise das partituras publicadas. Os principais autores utilizados como referenciais teóricos foram Walter Dignolo (2005), Enrique Dussel (1992), Aníbal Quijano (2005), Stuart Hall (1998), Roger Chartier (1988), Raymond Williams (1979), Édouard Glissant (2005), Jean Jacques Nattiez (2002), Phillip Tagg (2003), Marcos Napolitano (2002) e Franco Fabbri (1981). Foram levantadas questões sobre como os músicos, e, particularmente, Víctor Jara, representaram a si mesmos, ao povo e ao seu contexto, incluindo noções relativas à racialização e dominação de países ou elites imperialistas e as formas pelas quais Jara buscou aliar as temáticas abordadas pelas letras a aspectos melódicos, harmônicos e instrumentais.

**PALAVRAS CHAVE:** Nueva Canción Chilena. Jara. Música. Protesto. Chile.

## ABSTRACT

This research aims to analyze how the musicians of the New Chilean Song, particularly Victor Jara, placed themselves as representatives of a specific social class that was racialized, as representatives of an artistic class and a socio-political ideal. For this, in addition to the historical analysis, songs by Victor Jara were analyzed under the bias of musical, phraseological and harmonic analysis, mainly through Nattiez's musical semiology, combined with the decolonial theoretical perspective and cultural studies. From the knowledge that the musicians of the *Nueva Canción Chilena* in general and Jara, in particular, sought in their works to propagate the socialist revolution, and, after Allende's election, to support the Popular Unity government, it has the intention of analyze how the lyrics and the music of Jara intertwine with the theme approached by the composer. The *Nueva Canción Chilena* constituted a musical movement that allied the rescue of songs and folk manifestations to the political and social protest, flourishing in Chile approximately between the years of 1965 and 1973, next to similar movements in America. A study of the Chilean context was made, highlighting the polarization of its political context until the military coup against the government of Salvador Allende in 1973. Next, aspects of the *Nueva Canción Chilena* were approached, with their historical survey, forms of representation, dissemination, and intertwining with the Chilean elections of 1969. A biographical analysis of Jara was also carried out, with a view to placing the musician/composer within its historical context and within the movement of the New Chilean Song. A bibliographic survey of books, theses, dissertations, scientific articles, newspaper articles, television programs, and documentaries was carried out, as well as an analysis of published articles. The main authors used as a theoretical reference were Walter Mignolo (2005), Enrique Dussel (1992), Aníbal Quijano (2005), Stuart Hall (1998), Roger Chartier (1988), Raymond Williams (1979), Édouard Glissant (2005), Phillip Tagg (2003), Marcos Napolitano (2002) and Franco Fabbri (1981). Questions have been raised about how the musicians, and particularly Víctor Jara, represented themselves and their context, including notions regarding the racialization and domination of imperialist countries or elites, and the ways in which Víctor Jara sought to combine the themes addressed by the lyrics to melodic, harmonic and instrumental aspects.

**KEYWORDS:** Nueva Canción Chilena. Jara. Music. Protest. Chile.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Início da operação FUBELT .....	77
Figura 2: Documento trocado por agentes da CIA .....	77
Figura 3: Víctor Jara dançando cueca.....	129
Figura 4: Víctor Jara em uma población. ....	135
Figura 5: Victor Jara, foto de Patricio Guzmán.....	139
Figura 6: Nota sobre a morte de Víctor Jara.....	161
Figura 7: Joan, Manuela, Víctor e Amanda.....	162
Figura 8: Baixo descendente.....	170
Figura 9: Caráter recitado do canto .....	170
Figura 10: Violão acompanha o canto.....	171
Figura 11: Liberdade do cantor .....	171
Figura 12: Modificação no acompanhamento .....	172
Figura 13: A voz canta a nota sol sustenido. ....	173
Figura 14: Acompanhamento em cordas soltas.....	173
Figura 15: Repetição de notas .....	174
Figura 16: Uso do rasgueado.....	175
Figura 17: Picardia. ....	176
Figura 18: Revezamento dos Acordes .....	179
Figura 19: Violão estabelece ostinato.....	179
Figura 20: Canto falado. ....	180
Figura 21: Acompanhamento em acordes estilo “galope Jara” .....	181
Figura 22: Movimentação melódica.....	181
Figura 23: Nota mais alta da canção.....	182
Figura 24: Duas semi-frases. ....	187
Figura 25: Segunda frase. ....	187
Figura 26: Quebra na simetria .....	187
Figura 27: Finalização da canção .....	188
Figura 28: Figura rítmica do tiple.....	192
Figura 29: A primeira frase musical .....	193
Figura 30: Segunda frase .....	193
Figura 31: Cadência deceptiva .....	194
Figura 32: Curta introdução com acordes arpejados .....	200
Figura 33: Notas finais de cada verso (sol - lá - si - dó) em destaque.....	201
Figura 34: Modificação no acompanhamento .....	201
Figura 35: Dramaticidade. ....	202
Figura 36: Mudanças de compasso.....	203
Figura 37: Entrada das quenás,.....	203
Figura 38: Quenás ganham destaque .....	204
Figura 39: Movimento ritmico das quenás .....	204

Figura 40: Ornamentos nas palavras "canto" e "cantar" .....	207
Figura 41: Ornamento na palavra "voz" .....	207
Figura 42: Ornamento na palavra "razón" .....	207
Figura 43: Figura rítmica do violão .....	208
Figura 44: Movimento para o registro agudo .....	208
Figura 45: Canto no registro agudo e movimento descendente.....	209
Figura 46: Introdução da coda. ....	209
Figura 47: Finalização com o acorde de si menor com nona .....	210

## **SIGLAS**

BRP – Brigada Ramona Parra  
CIA – Central Intelligence Agency  
DICAP – Discoteca del Cantar Popular  
DINA – Dirección de Inteligencia Nacional  
FFAA – Forças Armadas  
FRAP – Frente de Ação Popular  
ITT – International Telephone & Telegraph  
ITUCH – Instituto Técnico de la Universidad de Chile  
NCCh – Nueva Canción Chilena  
MAPU – Movimiento de Acción Popular Unitária  
MIR – Movimiento de la Izquierda Revolucionaria  
PC – Partido Comunista  
PCCH – Partido Comunista Chileno  
PDC – Partido da Democracia Cristiana  
PN – Partido Nacional  
PR – Partido Radical  
UP – Unidad Popular  
UTE – Universidade Técnica do Estado

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
CAPÍTULO 1 – ASPECTOS TEÓRICOS E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	22
1.1. Questões Preliminares .....	22
1.2. Conceitos e Referenciais Teóricos .....	26
1.3. Revisão Bibliográfica.....	55
CAPÍTULO 2 – A <i>NUEVA CANCIÓN CHILENA</i> E SEU CONTEXTO.....	62
2.1. Contexto Político-Social .....	62
2.2. A Nova Canção Chilena.....	99
2.3. Meios de Divulgação da NCCh.....	109
2.4. Representações da NCCh.....	113
2.5. Questões eleitorais e políticas .....	118
2.6. Víctor Jara e sua trajetória junto à NCCh .....	125
CAPÍTULO 3 – O IDIOMA MUSICAL DE VÍCTOR JARA – ANÁLISES E CONSIDERAÇÕES.....	164
3.1. El Arado .....	168
3.2. Víctor Jara e o Massacre de Puerto Montt .....	176
3.3. Representações da colonialidade e decolonialidade em <i>Luchín</i> .....	183
3.4. “Invadindo a Invasão Cultural” - O uso da guitarra elétrica na NCCh.....	190
3.5. Vientos del Pueblo .....	197
3.6. Manifiesto.....	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	211
REFERÊNCIAS .....	217

## INTRODUÇÃO

Meu contato com o movimento musical conhecido como *Nueva Canción Chilena* se deu aproximadamente em 2004, durante a minha graduação no curso de História da Universidade de Brasília. Eu estava assistindo a um documentário sobre a música de protesto nos Estados Unidos no qual Peter Seeger falou de um cantor chileno chamado Víctor Jara e de como os músicos de protesto na época teriam se unido para se manifestarem contra a guerra do Vietnã e mencionou a canção *El Derecho de Vivir en Paz*. O documentário narrava que Jara teria “sido convencido” (depois minhas pesquisas mostraram algo um pouco diferente) a adicionar guitarras na música, contrariando, de certa forma, os princípios da *Nueva Canción Chilena*, mas o fez para estabelecer uma “união internacional” contra aquela guerra. A música e a imagem de Jara imediatamente chamaram minha atenção e decidi naquele momento que minha monografia de graduação seria sobre aquele movimento. Aquela acabou sendo uma pesquisa bastante difícil em termos de ter acesso a livros e outras fontes, já que na época ainda não havia na nossa casa *internet* de alta velocidade nem havia tantas páginas na rede sobre esse assunto, e, como não havia discos de *Nueva Canción* à venda nas lojas de Brasília, a única opção era baixar as músicas da rede, o que levava horas via *internet* discada. Fora da *internet*, o que consegui juntar foram alguns trechos de livros de autores chilenos, principalmente Isabel Allende, mas também Antonio Skármeta, capítulos ou parágrafos de livros de História da América Latina ou sobre a ditadura no Chile.

Na época eu tinha um colega cujo pai era chileno, e para o qual perguntei por correio eletrônico, em uma pequena entrevista, como tinha sido nas décadas de 1960 e 1970 a popularidade da *Nueva Canción Chilena*, e recebi uma resposta que foi para mim uma grande decepção, algo como “sim, claro, eu me lembro da *Nueva Canción Chilena*, mas o que ouvíamos mesmo era Beatles”. Isso me fez refletir se de fato o movimento tinha tido alguma influência relevante em sua realidade, até que, quando eu fui conversar com a família do meu pai sobre as músicas que estava ouvindo para fazer meu trabalho, minha tia disse que eles ouviam *Nueva Canción* quando moravam no Paraguai na década de 1970, e ainda possuíam um disco do grupo Inti Illimani – o que gerou, claro, um alívio e uma nova onda de motivação para eu continuar a pesquisa.

Irei, nos parágrafos seguintes, falar um pouco de outros aspectos da minha biografia que me levaram a realizar esta pesquisa de mestrado, pois acredito que são fatos e experiências que influenciam não só meu modo de ser e de ver, como também minha forma de compreender e produzir conhecimentos.

Tanto a música quanto a política sempre foram assuntos presentes na minha vida enquanto eu crescia. Ter um avô paterno que era militar, um materno que era filiado ao Partido Comunista, um pai professor de História e uma mãe professora de Português, todos “politizados” (no caso os dois eram de “esquerda”) foram coisas que fizeram com que as conversas sobre assuntos políticos e sociais fossem recorrentes. Minha avó materna contava como nossa família teve que sair às pressas de Araguari, Minas Gerais, para a cidade de Goiânia durante o período da ditadura porque um colega do partido de meu avô havia sido preso pelos militares e eles tinham medo de que ele entregasse os outros membros do partido; ela ainda contava que ele, nos anos anteriores à sua morte, tinha delírios achando que os militares estavam invadindo a casa para prendê-lo.

Já do outro lado da família, meu avô paterno, que era médico e militar, teve quatro filhos que se “inclinaram à esquerda”. De acordo com a minha avó, ela e seu marido não buscavam interferir nas escolhas políticas de cada um. Esse fato, de meu pai e tios serem “de esquerda”, gerou algumas histórias engraçadas que ela conta, como quando meu pai colocou uma um pôster do Lula na janela, acho que na década de 1980, e os vizinhos do bloco teriam reclamado, ao que ela respondeu que não ia mandar meu pai tirar o pôster, já que outros vizinhos colocavam bandeiras de outros partidos e ninguém reclamava.

A música “clássica” é uma paixão da minha mãe (provavelmente porque meu avô tocava rabeca), que comprou um piano quando éramos crianças com a esperança de que uma de suas filhas tocasse o instrumento, se não profissionalmente, pelo menos cotidianamente. Até tentei entrar no curso de piano na Universidade de Brasília, mas não consegui passar da prova específica e acabei entrando no curso que era minha segunda opção, História, que eu também gostava bastante. No segundo semestre do curso descobri que “meu” instrumento mesmo era o violoncelo, e, logo após me graduar em História na UnB fui cursar música na Universidade Estadual de Campinas. No entanto, mesmo me dedicando ao violoncelo, ou à “música erudita”, não parei de ler livros ligados à História nem parei, mesmo que esporadicamente, de ouvir as músicas da Nova Canção. Tanto que um dos primeiros discos que comprei, por volta de 2011 ou



2012 quando se tornou possível adquirir discos digitais *online* foi um CD do Víctor Jara, e esse foi o primeiro passo para eu voltar a pesquisar esse assunto: quando a *internet* de banda larga já tinha se tornado algo relativamente comum, e já havia muitas pesquisas concluídas e em andamento no Brasil sobre a *Nueva Canción Chilena*.

Este trabalho é, certamente, uma consequência dessa minha formação em história e em música, e também da experiência de ser filha de uma geração que viveu e intercambiou experiências um tanto quanto opostas que geraram constantes questionamentos. O embate interno ou psicológico entre tocar um instrumento que se diz “europeu” e “erudito” e ter consciência da dominação cultural (ou tentativa de dominação, se é que se pode dizer que uma cultura pode de fato dominar outra) exercida sobre a América é algo até hoje não totalmente resolvido, mas com o qual lidei ao longo da minha formação e carreira na música, através de pequenas transgressões, como usar meias coloridas (enquanto o restante de roupa se mantinha no tradicional exigido pelos concertos – social preto) quando tocava nos concertos para afirmar que aquilo não era tão “sério” quanto parecia ou quanto buscava representar.

Como minha professora de violoncelo na Escola de Música de Brasília atuava principalmente com música popular - tinha no seu repertório, por exemplo, músicas de Cartola e fazia ela mesma os arranjos de diversas músicas populares - e também passava para seus alunos repertório de compositores brasileiros, como Ernani Aguiar e Villa-Lobos, eu acabei me voltando para esse repertório, como forma de aliviar esse conflito interno. Quando atuei como professora em um projeto social em São Paulo, eu também buscava trabalhar sempre com canções chamadas “do cancionero popular”, populares brasileiras e também acabava incentivando meus alunos a cometerem “transgressões” e a questionarem lugares-comuns, como, por exemplo, a autoridade do maestro sobre os músicos ou a “sacralidade” de certos compositores.

Ao mesmo tempo, eu me questiono de que forma seria decolonial enfrentar o repertório erudito tradicional através do popular ou de compositores brasileiros. Acredito que isso não se trata propriamente de um embate entre o erudito e o popular, mas de não realizar uma educação musical limitando-se a um repertório euro-centrado. Acredito que, para começar, ao pensarmos que os compositores europeus não são “sagrados” (não significando isso uma desvalorização de seus trabalhos) já se inicia um questionamento decolonial. Também, se tomarmos, por exemplo, que as bases de um ensino de um instrumento como o violino é feita com repertórios que devem

ser conhecidos pelo aluno, e que os métodos norte-americanos, japoneses ou europeus se utilizam canções folclóricas de seus respectivos países para tal, não faz sentido, a não ser que as canções tenham melodias comuns, usar o mesmo repertório para o ensino do violino no Brasil, como se as crianças ou aprendizes jovens e adultos fossem obrigados a conhecer um repertório que na verdade lhes é estranho e que torna o “universo” dessa música cada vez mais “mítico”, mais distante. E essa é uma das críticas, pelo menos que vinha do meu professor de violoncelo na universidade, a respeito do uso do Método Suzuki no Brasil.

Como afirmei anteriormente, esses conflitos ainda não foram completamente resolvidos, mas acredito que não há muitos meios para escaparmos da hibridez em que vivemos e que o fato de eu tocar, inclusive como parte de minha profissão, um instrumento que possa representar um aspecto de colonialidade cultural, não me impede de ter e promover uma visão crítica, ou mesmo de usar esse instrumento como minha arma contra a colonialidade.

E, dessa forma, já com algumas dessas inquietações a respeito da tentativa de dominação cultural no campo cultural e musical, ingressei, em 2017, no curso de Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade, na Universidade Federal do Acre. Os trabalhos desenvolvidos durante as disciplinas deste curso de mestrado me auxiliaram a refletir a respeito de questões que talvez de outra forma não teriam me ocorrido como, por exemplo, as noções de colonialidade/decolonialidade e racialização, conceitos-chave que serão utilizados ao longo desta dissertação e que provocaram os questionamentos aos quais tentarei responder.

Nesta dissertação temos como objeto de estudo a *Nueva Canción Chilena* entre os anos de 1965 e 1973, como representada principalmente por Víctor Jara (1932 – 1973) e sua obra, estabelecendo como marco inicial o ano das suas primeiras composições (1965) e como marco final o ano de seu assassinato pelos militares no início da ditadura pinochetista (1973). O título, que envolve as expressões “sentidos” e “idiomas”, se explica por percebermos a música como uma linguagem de fato, uma forma de expressão capaz de transmitir sentimentos e ideias, e que pode ser analisada como tal, ideia que é defendida por autores como Jean Jacques Nattiez. Ao mesmo tempo, essa linguagem desenvolve-se de maneira particular em cada artista que dela se utiliza.

O movimento da *Nueva Canción Chilena*, ou NCCh<sup>1</sup>, aliava a pesquisa de resgate folclórico à temáticas de protesto e denúncia social e política, e trabalhou, entre outras causas, para a eleição e defesa do governo de Salvador Allende, candidato a presidente da coalizão Unidad Popular nas eleições chilenas de 1970. Seus compositores ainda são em sua maioria desconhecidos no Brasil. O pouco desse repertório no Brasil que entramos em contato se deu por meio de gravações do grupo Clube da Esquina, da cantora Elis Regina, e também de Mercedes Sosa, cantora argentina relativamente conhecida em solo brasileiro. O grupo e ambas as cantoras interpretaram principalmente canções de Violeta Parra. Esse desconhecimento acontece não somente devido ao relativo isolamento do Brasil em relação ao restante da América “Latina”<sup>2</sup>, decorrente de aspectos de colonização por países diferentes (o que envolveu, portanto, também diferenciações relativas à língua), mas também porque ocorreu, durante a ditadura militar no Brasil, uma censura à música de protesto de nossos países vizinhos (SIMÕES, 2011). Pode-se apontar, por exemplo, que no período de auge da Nova Canção no Chile e também na Argentina e Uruguai - entre os anos de 1969 e 1973 - a ditadura no Brasil estava em seu período mais radical, com a instauração do AI-5 (1968), a partir do qual se pôde punir quem fosse considerado contrário ao regime e que dava autoridade para o presidente decretar recesso do Congresso, cassar mandatos parlamentares, além de suspender certos direitos dos cidadãos, como, por exemplo, direitos políticos e a garantia de *habeas corpus* (D’ARAÚJO, s/d).

Como afirma Gomes (2013), a aproximação brasileira com o movimento da Nova Canção só se deu a partir de meados da década de 1970, quando os outros países já haviam entrado em um período de repressão militar e os seus artistas haviam sido mortos ou exilados, o que prejudicou as possibilidades de um maior intercâmbio.

Ressalto que, como se pode afirmar em relação a qualquer narrativa histórica, estabelecemos *uma* narrativa ao abordar o contexto da NCCh – uma, entre outras tantas que poderiam ser estabelecidas, adotando pontos de vista e escolhas feitas por nós, escolhas que são éticas e se relacionam, inevitavelmente, ao contexto em que vivemos.

Temos como um dos objetivos analisar a forma pela qual, dentro de seu discurso musical, Víctor Jara se inseria na sociedade como partícipe da condução política no Chile, utilizando da

---

<sup>1</sup> Utilizaremos, como outro autores que abordam esta temática, a sigla NCCh para nos referirmos ao movimento da Nueva Canción Chilena.

<sup>2</sup> Utilizamos aqui tanto o termo “Latina” quanto “latino” entre aspas porque corroboramos com a afirmativa de Mignolo de que o conceito de América “Latina” é algo inventado. Abordamos essa questão mais adiante nesta dissertação.

noção de Representação, como apontada por Chartier (1988). Indagamos como esse artista se colocava no mundo, através de seus discursos e em suas músicas, como representante de uma classe artística e também de classes ou blocos sociais que eram racializados – trabalhadores urbanos ou camponeses, indígenas, mestiços ou “latino”-americanos.

Pretendemos analisar a hipótese de que Víctor Jara, bem como outros artistas da NCCh se localizavam em um terreno caracterizado pela hibridez cultural (HALL, 2003; GLISSANT, 2005), a qual abraçaram ao adotarem influências indígenas, africanas, camponesas e europeias em suas canções, com o objetivo principal de travar uma luta contra o sistema capitalista, contra a dominação cultural estadunidense e em prol de uma sociedade que considerassem mais justa para os trabalhadores, que seria concretizada com o governo socialista de Salvador Allende, presidente para o qual trabalharam na campanha de 1970 - e no caso de Víctor Jara, de Patricio Manns, dos Parra e de outros músicos da NCCh e da projeção folclórica, também na campanha presidencial anterior, de 1964 (SAN ROMÁN, 2014) - bem como durante sua administração.

Apresentamos também como hipótese a questão de que Víctor Jara apresentava nas construções instrumentais, harmônicas e melódicas de suas músicas uma estreita relação com a temática apresentada nas letras. Dessa forma, a escolha dos instrumentos e a própria estrutura harmônica/melódica (por exemplo, utilizando dissonâncias, acordes inesperados, saltos melódicos - ou o contrário, notas repetidas), buscava transmitir uma mensagem, não se configurando o acompanhamento instrumental como um simples complemento ao canto, e tampouco a linha melódica do canto era feita sem relação com a temática abordada e com os sentimentos a serem transmitidos.

Aprofundar os conhecimentos acerca do movimento cultural e identitário suscitado pela NCCh e sua importância na música e na história, e analisar as formas com as quais se buscava transmitir suas ideias pode contribuir para a melhor conscientização e compreensão do processo histórico e do entendimento de como eram e são vistas e representadas as questões relativas às identidades nacionais/regionais/continentais nas músicas, nas culturas e nas sociedades americanas.

Propomos o estudo da música de Víctor Jara por ele ser um dos ícones desse movimento que se espalharia pela América Latina, para melhor compreender sua trajetória, como associava as diferentes influências (indígenas, camponesas, urbanas) nas suas canções e como, em contrapartida, buscava influenciar seu meio social e político. A escolha desse artista se deu

também pelo fato de ele ter sua história pessoal intimamente ligada às temáticas com as quais trabalhava – era descendente de mapuches pelo lado materno, trabalhou no campo com seu pai, participava com sua mãe nas festas de batismos, em funerais e em casamentos da vizinhança, nas quais ela cantava, e também foi um morador das *poblaciones*.

Como referenciais teóricos utilizamos a teoria decolonial (Enrique Dussel, 1992; Walter Mignolo, 2005, 2009; Aníbal Quijano, 2005) em associação com os estudos culturais de Stuart Hall (2003) e Roger Chartier (1988), assim como ideias desenvolvidas por Édouard Glissant (2005), Mikhail Bakhtin (2003) e Bakhtin/Volochínov (2010). Nas análises musicais adicionamos como referenciais Nattiez (2002), Julio Bas (1947), Ellis Kohs (1973), Joachim Zamacois (1990), Phillip Tagg (2003), Marcos Napolitano (2002) e Franco Fabbri (1981), sempre em associação à teoria decolonial e aos estudos culturais. Como fontes, analisamos material bibliográfico já escrito, bem como algumas reportagens de jornais e entrevistas feitas com Jara e contemporâneos, letras e partituras publicadas (ACEVEDO, et. al., s.d.), documentários, artigos acadêmicos, gravações das canções e de apresentações. O método Tripartite de Semiologia Musical, proposto por Nattiez, é de essencial importância para as análises musicais aqui realizadas, e será mais profundamente abordado à frente.

Como metodologia adotamos o estudo bibliográfico, utilizando livros, artigos acadêmicos, teses de doutorado, dissertações de mestrado, revistas, jornais, programas de televisão e documentários. Um estudo histórico do Chile foi realizado, bem como do contexto político e social no qual foi desenvolvida a Nova Canción Chilena. Uma análise biográfica de Víctor Jara também foi feita, relacionando-a ao contexto. Por fim, as canções foram analisadas por meio da Semiologia Tripartite, relacionando o que foi encontrado nas análises musical, harmônica, poética e instrumental à teoria decolonial e aos estudos culturais.

Abordamos a *Nueva Canción Chilena* como pertencente ao gênero de canção política, forma de categorização musical proposta por Franco Fabbri (1981). Acreditamos que estudos de Fabbri e de Tagg (abordaremos este último um pouco mais adiante) podem ser considerados dentro da corrente dos Estudos Culturais. Longe de se estabelecerem exclusivamente dentro de uma análise puramente musical, esses autores buscam relacionar a linguagem musical a um contexto social mais amplo, investigando a posição da música como arte e como linguagem dentro da sociedade. Os trabalhos de ambos abordam a música como luta no campo da cultura e do popular, o que os aproxima de Hall, Williams e Bakhtin. Ambos também representam uma

resistência contra a musicologia sistemática tradicional – a obra de Tagg, por exemplo, apresenta características analíticas e formas de trabalho que aproximam a questão da análise musical aos estudos culturais ao realizar e conectar as análises de significados musicais a contextos e expressões culturais. A proximidade de intelectuais dessas áreas pode ser exemplificada também pelo compositor Iain Chambers, professor na área de Estudos Culturais e Pós-Coloniais em Nápoles<sup>3</sup> - esse estudioso inclusive traduziu um artigo de Fabbri na publicação “Popular Music”<sup>4</sup>. Pode-se citar também Dick Hebdige que, como Chambers, foi aluno de Stuart Hall no Centre for Contemporary Cultural Studies, e é autor de trabalhos sobre cultura, subcultura e música<sup>5</sup>. O trabalho desses autores mostra como o trânsito entre os intelectuais dos estudos culturais e de análise musical, especificamente de análise da música popular, é intenso.

No primeiro capítulo apresentamos o movimento da NCCh e abordamos os aspectos teóricos e metodológicos que balizam nossa leitura e análise, explicitamos o uso de alguns conceitos e realizamos uma breve revisão bibliográfica de livros, artigos e dissertações que chegaram às nossas mãos e se referem a essa temática.

No segundo capítulo realizamos uma contextualização política e social do Chile dentro do ambiente socioeconômico mundial, seguida por uma análise dos movimentos musicais desenvolvidos no país a partir da década de 1950 e do surgimento da *nueva canción* chilena. Exploramos também como a NCCh se insere dentro do contexto da hibridez cultural, como meio pelo qual se exteriorizavam as vozes dos *entre-lugares*, de forma que a música se constituía, então, como terreno de embate contra a dominação social, econômica e contra a ordem sociopolítica instituída. Para desenvolver esses raciocínios, utilizamos os conceitos e reflexões desenvolvidos por Stuart Hall (2003) Bakhtin-Volochínov (2016), Raymond Williams (1979), Homi Bhabha (1998), Édouard Glissant (2005) e Walter D. Mignolo (2005). No mesmo capítulo, e ainda nos utilizando dos mesmos autores, realizamos um estudo da trajetória de Víctor Jara – seu envolvimento com a campanha de Salvador Allende, sua atuação junto à universidade e outras instituições, abordando um pouco de seu trabalho junto aos grupos Quilapayún e Inti Illimani, e, principalmente buscando identificar a forma como se representava como artista ativamente político e como procurava influenciar aspectos sociais e políticos da realidade chilena e americana.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2GR1lqE>> Acesso em 14/11/2018.

<sup>4</sup> FABBRI; CHAMBERS, 1982. Disponível em: <<https://bit.ly/2tIQqHg>> Acesso em 14/11/2018

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2VqKQVK>> Acesso em 14/11/2018

No terceiro capítulo analisamos algumas canções compostas por Jara, escolhidas a partir da periodização proposta por San Román, com o auxílio das tabelas de álbuns construídas por Schmiedecke<sup>6</sup> (2015) e das metodologias de análise musical supracitadas. As canções analisadas são: *El Arado*, *Preguntas por Puerto Montt*, *Luchín*, *El Derecho de Vivir en Paz*, *Vientos del Pueblo* e *Manifiesto*. No caso das apresentações ao vivo, muitas vezes há o registro de discursos que antecedem a interpretação de determinada música. Isso também será abordado nas análises deste trabalho, pois percebemos que era comum Jara introduzir uma fala a respeito de cada canção, antes ou depois, de forma a elucidar o público a respeito da mensagem que iria ser transmitida ou explicando sobre o que foi cantado.

Buscamos responder às seguintes questões relativas à música de Jara ao longo deste trabalho: Como as construções fraseológicas do compositor condizem com a temática das canções? Que artifícios técnicos e musicais são utilizados para transmitir sentimentos e ideias? Como esse compositor se colocava como representante de um ideário político e como via seu papel como artista dentro do contexto em que vivia?

---

<sup>6</sup> SCHMIEDECKE (2015) elaborou uma tabela com os álbuns lançados por Jara e pelos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani, com especificação de ano, temáticas, instrumentação e autoria das obras.

## CAPÍTULO 1 – ASPECTOS TEÓRICOS E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

### 1.1. Questões Preliminares

O movimento da NCCh floresceu entre as décadas de 1960 e 1970. Foi assim nomeado, de acordo com Schmiedecke (2015), devido ao *Primer Festival de la Nueva Canción*, ocorrido em 1969 no Chile, mas a origem da nomenclatura provavelmente remonta ao Manifesto do Novo Cancioneiro Argentino<sup>7</sup>, de 1963, dado que os músicos chilenos pertencentes a esse movimento também são influenciados pela obra do cantor/compositor argentino Atahualpa Yupanqui, referência no manifesto, e é provável inclusive que alguns artistas tenham entrado em contato com esse texto, considerado um dos marcos dos movimentos da Nova Canção (GOMES, 2013). O próprio organizador do *Primer Festival*, Ricardo García, em artigo publicado na Revista Ramona<sup>8</sup>, edição de maio de 1973, ao mencionar o Festival, afirma que o nome já existia: “Recuerdo que en una de las primeras reuniones en las que propuso la idea me atreví a intentar un nombre: - Podríamos llamarla ‘Nueva Canción Chilena’..., como se la suele llamar en otras partes” (GARCÍA, 1973, p 30).

No Chile, a NCCh surgiu tendo entre suas bases principais a obra de Violeta Parra (1917 - 1967), que desenvolveu o trabalho do resgate da música folclórica, já em curso no cenário artístico daquele país durante as décadas de 1940-1950, e o mesclou com temáticas de protesto social e político. Mas o posterior desenvolvimento da NCCh não pode ser compreendido sem se levar em conta a agitação da década de 1960, período de efervescência política, social e cultural nas Américas, e cenário no qual os jovens tiveram protagonismo (MAMAMI, 2013).

No decorrer da década de 1960, a cultura jovem em geral e a música, em particular, de vários países da América se vêem influenciadas pelo contexto da Revolução Cubana e das iniciativas de teorização sobre desenvolvimento econômico e social que surgem a partir da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) que elaborou a Teoria da Dependência, segundo a qual o “desenvolvimento” e o “subdesenvolvimento” eram duas faces da mesma moeda – um dependia do outro. As reflexões desenvolvidas pela CEPAL deram origem a projetos políticos que visavam os interesses nacionais dos países subdesenvolvidos e que abarcavam mudanças na ordem até então instituída (SCHMIEDECKE, 2015, 2017).

<sup>7</sup> O Manifesto está disponível em: <<http://tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>> Acesso em 24/01/2017.

<sup>8</sup> “La Nueva Canción Chilena también vencerá” Disponível em: <<https://bit.ly/2tHfvSX>> acesso em 14/04/2018.



Sobre a importância da Revolução Cubana nesse cenário, Alan Angell afirma que:

Se o ponto de partida da história do marxismo na América Latina tem que ser o movimento comunista fundado depois da revolução bolchevista, então uma segunda fase dessa história começa com a revolução cubana de 1959. De fato, a revolução cubana foi fundamental para a política esquerdista de muitos países do Terceiro Mundo fora da América Latina, já que parecia oferecer a possibilidade de realizar uma luta vitoriosa de libertação nacional contra obstáculos que até então se consideravam insuperáveis. Também galvanizou a política da esquerda na Europa e nos Estados Unidos e fez ressurgir o interesse pelos problemas do subdesenvolvimento. (ANGELL, 2009, p. 474)

A Revolução Cubana - apesar de seu caráter socialista ter sido declarado somente após dois anos e três meses da revolução, como afirma Sader (1992) - inaugurou a possibilidade e instaurou as esperanças de uma revolução na região “latino”-americana, com produções no campo intelectual e artístico que se fizeram presentes em diferentes países:

Nenhuma revolução poderia ter sido mais bem projetada para atrair a esquerda do hemisfério ocidental [...]. A revolução cubana era tudo: romance, heroísmo nas montanhas, [...]. E o que era mais: podia ser saudada por toda a esquerda revolucionária. (HOBBSAWM, 1995, p. 427)

Essa citação de Hobsbawm evoca, no entanto, outros questionamentos – como o fato de a Revolução Cubana ser apropriada pelo “Ocidente” quando de fato, a América “Latina” dificilmente é considerada como uma representante de características “ocidentais”, principalmente no contexto da década de 1950, quando a urbanização não havia atingido a maior parte da população dos países que a integram. Isso porque quando se pensa o “Ocidental” e no que a palavra significa e evoca, em geral, se pensa em Europa, ou em Estados Unidos, e não em América “Latina” ou em África, por exemplo – estes locais são ainda o Outro subjugado do Ocidente. Messina e Di Somma apontam que:

O Ocidente, na sua busca constante de pureza espiritual e superioridade moral, quer contemplar e abranger possibilidades que aparentemente não fazem parte da sua suposta materialidade. Isso faz parte também de um desejo antropofágico nunca apagado, onde o Outro, após ter sido privado tanto da sua faculdade de gerar medo quanto da sua possibilidade de ameaçar a pureza do Ocidente por meio da amalgamação, torna-se troféu colonial, [...]. (MESSINA e DI SOMMA 2017, pp. 277-278)

Dessa forma, Cuba, embora não seja reconhecida de fato pelo autointitulado Ocidente como Ocidental, embora seja o Outro – pois mesmo o socialismo em si não é necessariamente

decolonial – tem sua Revolução apropriada pelo Ocidente. Para aprofundarmos um pouco mais sobre questão podemos apontar as afirmações de Williams (2011) do fato de a comunidade rural ser vista por alguns teóricos do marxismo como inferior intelectualmente às populações das cidades, e o autor aponta isso como uma importante ambiguidade do marxismo:

com base nesse tipo de confiança e nos valores singulares de modernização e da civilização foi criada uma distorção fundamental na história do comunismo. [...] Essa dificuldade se resolveu de modo surpreendente no século XX. As revoluções ocorreram não nos países “desenvolvidos”, e sim nos “subdesenvolvidos”. [...] Numa era de lutas de libertação nacional e social, as populações exploradas rurais e coloniais tornaram-se as principais fontes de revolta constante. (WILLIAMS, 2011, pp. 493-494)

Assim, após a Revolução ter sido levada a cabo de “forma surpreendente” em comunidades nas quais não se esperava que ela fosse ocorrer, como em uma pequena ilha da América “Latina”, ela seria então apropriada e categorizada como uma revolução do Ocidente.

É curioso que o próprio Hobsbawm, em 1963, criticara a utilização de termos europeus para lidar com os acontecimentos da América “Latina”:

Está claro, portanto, que qualquer tentativa de analisar a política da América Latina em termos europeus apenas cria confusão. Essa confusão torna-se ainda pior quando julgamos os países somente em nossos termos, mas conforme nossas preferências; por exemplo, se têm eleições livres ou se são contra ou a favor dos Estados Unidos. (HOBSBAWM, 2016, p. 59)

E mais interessante, utiliza o termo “ocidentalizado” quando trata das independências que foram acompanhadas com indiferença ou desconhecimento por parte dos indígenas e de outros setores das populações:

A independência, portanto, foi obra de um pequeno estrato dos *ocidentalizados* e instruídos, ou seja, dos ricos crioulos ou, como diríamos hoje, colonos brancos (‘branco’ é um termo relativo num continente que sempre definiu a cor de sua população em termos sociais, em vez de biológicos)” (HOBSBAWM, 2016, p. 60, grifo nosso).

Hobsbawm, portanto, tinha consciência do termo “ocidental” como um adjetivo que se refere a ideias e modos de vida de determinados países, não necessariamente que estariam geograficamente no Ocidente. A discussão é bastante interessante, no entanto, extrapola os objetivos do presente trabalho, e pretendemos retornar a este debate em artigos e estudos posteriores.

A Revolução Cubana gerou o temor nos Estados Unidos de que o exemplo fosse seguido pelos outros países do continente americano, e esse país reagiu, portanto, com a “Aliança para o Progresso”, da qual o Chile foi cartaz durante o governo de Eduardo Frei, que antecedeu Allende (BANDEIRA, 2008). Atuou também por meio de financiamentos de partidos ou da mídia que trabalhassem ao seu favor, ou mesmo com atuações mais diretas que propiciassem um golpe, quando percebia que seus interesses poderiam ser comprometidos: foi o que aconteceu em vários países da América Central e do Sul, inclusive com o Chile, como mostra o informe Hinchey<sup>9</sup>.

O Chile, governado por Allende, representava uma ameaça ao poderio estadunidense que poderia ser ainda maior que a ameaça do exemplo cubano, pois o governo socialista representado pelo partido Unidad Popular havia sido eleito democraticamente em 1970, apesar das tentativas de intervenção por meio das *covert actions* (ações encobertas) e do financiamento da imprensa opositora pelo governo norte-americano, feitas no período eleitoral, como será mostrado ao longo deste trabalho.

Ainda a respeito da agitação cultural da década de 1960, podemos mencionar também a noção de Estrutura de Sentimento, desenvolvida por Raymond Williams (1979), como entendida por Beatriz Sarlo (1997):

resultado da interação de todos os elementos culturais de um período, a estrutura de sentimento podia ser pensada como seu tom geral. [...] Verdadeira trama do vivido no passado ou instrumento do surgimento do novo que ainda não se impôs de todo, a estrutura de sentimento é uma noção quase tão inapreensível quanto o que busca definir-se por intermédio dela. (SARLO, 1997, p. 90)

Williams explica que o termo “sentimento” é utilizado para:

ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de ‘visão de mundo’ ou ‘ideologia’ [...] estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente. [...] Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. (WILLIAMS, 1979, p. 134)

A NCCh, portanto, se constitui como um movimento que surge a partir desse contexto de euforia política e social presente, vivida e sentida, advinda de um novo contexto desenhado pela Revolução Cubana, pela Guerra Fria, pela guerra do Vietnã, pela reflexão a respeito da

---

<sup>9</sup> O informe Hinchey está disponível em: <<https://bit.ly/2T6t8ds>> Acesso em 31/01/2018.

exploração europeia e norte-americana e, também, pela “ferida colonial”. Esta última é expressa a partir do colonizado, do sujeito que expõe seu ponto de vista a partir da colonialidade vivida (MIGNOLO, 2005).

São os países que se autodenominam “desenvolvidos” e “ocidentais” que buscaram (e buscam) ditar, durante a colonização e também após as independências das colônias, as regras do ser e do saber, o modo de vida que deveria ser adotado (o da “modernidade”), categorizando de “inferiores” todos os povos e culturas que não se adequavam a tais ditames, dessa forma criando e mantendo o que Walter Mignolo chama de “ferida colonial”: os sujeitos racializados que têm sua humanidade negada (MIGNOLO 2005; 2009). Estes mesmos sujeitos desenvolvem, no entanto, diversas formas de subverter esse domínio: nas ciências, na cultura - seus modos de saber, de ver e de viver, nas artes, na literatura, na música e na poesia.

O movimento da NCCh se caracterizava por aliar em suas canções influências folclóricas ou camponesas a temáticas sociais e políticas. Nas eleições de 1970, muitos de seus integrantes se envolveram na campanha presidencial de Salvador Allende, candidato da coalizão de diversos partidos de esquerda representados pelo Unidad Popular. Utilizavam, em sua maioria, instrumentação acústica, como violão, instrumentos de percussão e instrumentos de origem indígena. No entanto, ocasionalmente havia uso de instrumentos “eruditos” como quartetos de cordas (violinos, viola de arco, violoncelo), contrabaixo e oboés, e, no caso de alguns grupos que mesclavam o *rock* à influência indígena, guitarras, contrabaixo elétrico e baterias (como Los Jaivas e Los Blops, sendo que somente o último gravava pela DICAP – Discoteca del Cantar Popular, selo que se dedicou a promover os músicos da NCCh). Abordaremos mais a respeito da história da NCCh no Capítulo 2.

## **1.2. Conceitos e Referenciais Teóricos**

Partiremos do conceito do signo como ideológico por natureza, livre e dinâmico, sem significado fixo, no qual “confrontam-se índices de valor contraditório” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2010, p. 47) e sobre o qual ocorre a luta de classes, não através de um binarismo rígido, mas como um jogo de poder e transgressão, como salienta Hall (2003). Desta forma, a música, seus instrumentos e seus signos, assim como suas temáticas serão utilizadas pelo movimento da NCCh na luta que travava contra o sistema capitalista e seus

agentes, personificados principalmente nas grandes elites empresariais e nos interesses estadunidenses. De Bakhtin (2003) também adotamos a noção do dialogismo da expressão do enunciado, ou seja, do enunciado como sempre responsivo a outros enunciados:

Por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida expressão externa: ela irá manifestar-se na tonalidade do sentido, na tonalidade da expressão, na tonalidade do estilo, nos matizes mais sutis da composição. O enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizadas do nosso pensamento. (BAKHTIN, 2003, p. 298)

O enunciado não é somente responsivo, como suscita respostas, sendo também direcionado para alguém, um povo ou um outro ainda não definido:

Todas essas modalidades e concepções do destinatário são determinadas pelo campo da atividade humana e da vida a que tal enunciado se refere. A quem se destina o enunciado, como o falante (ou quem escreve) percebe e representa para si os destinatários, qual é a força e a influência deles no enunciado – disso dependem tanto a composição quanto, particularmente, o estilo do enunciado. (BAKHTIN, 2003, p. 301)

Um artista fala para seu público, que inclui também, muitas vezes, autoridades, e tem uma percepção de quem é esse público e de quem é a autoridade com quem dialoga, e isso afeta a forma que irá compor as letras e o acompanhamento, como se posicionará no palco, assim como e com que entonação cantará as músicas em questão.

Essas questões mantêm estreita relação também com a noção de Representação. Roger Chartier (1988) define a história cultural como tendo como principal objeto “identificar o modo como em diferentes lugares e em determinados momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1988, p. 16-17). Para isso, deve proceder à compreensão das classificações que organizam a apreensão do mundo social, que o tornam inteligível:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. [...] As lutas de

representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 1988 p. 17)

As representações buscam, portanto, legitimar determinados projetos, e, levando isso em consideração, no caso da NCCh e Jara, podemos afirmar que entre seus objetivos estava legitimar a revolução social na América “Latina”.

Apesar de ter a consciência que “América Latina” é um conceito inventado (Mignolo, 2005), que evoca em si o processo de interferência nas ex-Américas Hispânica, Portuguesa e Francesa por países que buscavam exercer aqui seu poderio e influência, assim como pela elite dominante que aqui residia, utilizaremos este termo quando se fizer necessário, ou seja, quando nos referirmos a termos utilizados pelos autores que serão abordados. Em outras ocasiões, tentaremos utilizar os termos “América” ou “América do Sul”, com a igual consciência que são termos também inventados e que não eram utilizados pelos habitantes da “América” antes da chegada dos europeus no século XV. Em alguns casos simplesmente colocaremos o termo “latina” entre aspas. Reconhecer essa invenção, afirma Mignolo (2005) é o primeiro passo para a descolonização do pensamento.

Sobre o conceito de raça Stuart Hall afirma que:

‘raça’ é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e de exclusão – ou seja, o racismo. [...] Tenta justificar as diferenças sociais e culturais que legitimam a exclusão racial em termos de distinções genéticas e biológicas, isto é, na natureza. [...] nesse tipo de discurso, as diferenças genéticas supostamente escondidas na estrutura dos genes são ‘materializadas’ e podem ser ‘lidas’ nos significantes corporais visíveis e facilmente reconhecíveis, o que permite seu funcionamento enquanto mecanismos de fechamento discursivo em situações cotidianas. (HALL, 2003, p. 69-70)

A noção de racialização feita por Walter Mignolo (2005) de certa forma abarca e extrapola o conceito da raça apresentada anteriormente, pois esse processo engloba não somente as pessoas, mas as religiões, regiões, conhecimentos e linguagens (MIGNOLO<sup>10</sup>, 2005), e essa noção é a adotada neste trabalho. Sobre esse tema, o estudioso da decolonialidade Aníbal Quijano (2005), afirma que a Europa como centro do capitalismo mundial buscou estabelecer seu controle através da subjetividade, da cultura e do conhecimento. Para isso, os agentes colonizadores expropriaram os descobrimentos culturais dos colonizados que poderiam representar benefício

---

<sup>10</sup> Mignolo (2005) intercambia os significados de “raça” e “etnicidade”.

para os países colonizadores, reprimiram as suas formas de produção de conhecimento e seu universo simbólico e forçaram-nos a aprenderem a cultura das metrópoles, apenas parcialmente, na medida em que fosse útil à reprodução da dominação. Desenvolveu-se, assim, um etnocentrismo aliado à “classificação racial da população do mundo” (QUIJANO, 2005, p. 121) que fez com que os europeus sentissem-se naturalmente superiores às demais populações.

Na América, afirma Quijano, a raça serviu para legitimar a dominação imposta na colonização de forma a naturalizá-la. A racialização dos povos indígenas e africanos feita pelos europeus, e posteriormente pela elite local, justificou o silenciamento, o assassinato, a escravidão, a tentativa de apagamento de culturas, a violência contra as “classes baixas”, a imposição de determinados conhecimentos em detrimento de outros. Dessa forma, os vários povos que habitavam tanto a América quanto a África foram reduzidos às simplificadas categorias raciais como “índios” e “negros”:

esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. [...] Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo, inferior, sempre primitivo. (QUIJANO, 2005, p. 127)

Indígenas, africanos e seus descendentes tiveram, portanto, suas identidades e suas produções culturais negadas ou rebaixadas.

Para Fanon: “Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (FANON, 2008, p. 34) – da cultura que faz com que a sua seja apontada como inferior, que faça com que tenha que provar que ele, também, faz parte de uma “civilização” que a cultura metropolitana não reconhece.

Sara Ahmed também aborda a questão da raça e como as pessoas são afetadas pela “normalização” de uma branquitude: “Como o trabalho de Fanon mostra, afinal, os corpos são moldados pelas histórias de colonialismo, que fazem o mundo ‘branco’, um mundo que é herdado, ou que já é dado no ponto da chegada de um indivíduo” (AHMED, 2007, p. 153.

Tradução nossa<sup>11</sup>). Ahmed aqui se refere a como o mundo colonizado é feito para os brancos, de forma que estes tenham ao seu alcance aquilo de que precisam:

mas aquela branquitude é uma orientação que coloca certas coisas dentro do alcance. Por objetos, nós poderíamos incluir não somente objetos físicos, mas também estilos, capacidades, aspirações, técnicas, hábitos. A raça se torna, nesse modelo, uma questão do que está ao alcance, o que é disponível para ser percebido e com o qual “coisas” podem ser feitas<sup>12</sup>. (AHMED, 2007, p. 154)

A branquitude, afirma Ahmed, “passa despercebida”, e o corpo branco não representa um empecilho, um problema ou um obstáculo para a ação (AHMED, 2007). Ela não é percebida, pelo menos, por aqueles que são brancos ou que estão acostumados com ela.

Os espaços são orientados “ao redor” da branquitude, de forma que a branquitude não seja vista. Nós não encaramos a branquitude; ela “deixa para trás” corpos, como são supostos a ser dados. Esse efeito “ao redor da branquitude” é a institucionalização de certa “aparência”, que faz com que os corpos não-brancos se sintam desconfortáveis, expostos, visíveis, diferentes, quando eles aparecem nesse espaço<sup>13</sup>. (AHMED, 2007, p. 157)

Ahmed ainda lembra que não se encaixar no padrão de pele aceito é ser “parado” e ser questionado, ou seja, ter sua presença em determinado local questionada, o que pode ser feito de diversas formas.

Mbembe aponta que colonialismo, fascismo e nazismo estão ligados e partilham de um mesmo mito – o da “superioridade absoluta da cultura dita ocidental, ela mesmo entendida como a cultura de uma raça – a raça branca [...]. Assim hipostasiadas e colocadas num pedestal, a cultura e a civilização ocidental tornam-se o ponto zero de orientação de todas as humanidades” (MBEMBE, 2017, p. 160).

---

<sup>11</sup> “As Fanon’s work shows, after all, bodies are shaped by histories of colonialism, which makes the world ‘white’, a world that is inherited, or which is already given before the point of an individual’s arrival.” (AHMED, 2007, p. 153, tradução nossa).

<sup>12</sup> “but that whiteness is an orientation that puts certain things within reach. By objects, we would include not just physical objects, but also styles, capacities, aspirations, techniques, habits. Race becomes, in this model, a question of what is within reach, what is available to perceive and to do ‘things’ with.” (AHMED, 2007, p. 154, tradução nossa).

<sup>13</sup> Spaces are orientated ‘around’ whiteness, insofar as whiteness is not seen. We do not face whiteness; it ‘trails behind’ bodies, as what is assumed to be given. The effect of this ‘around whiteness’ is the institutionalization of a certain ‘likeness’, which makes non-white bodies feel uncomfortable, exposed, visible, different, when they take up this space.” (AHMED, 2007, p. 157, tradução nossa).



A racialização como pensada por Mignolo significa, ainda, a dispensabilidade de certas vidas, o fato de que a vida de algumas pessoas vale menos que a de outras, principalmente quando o objetivo é beneficiar o capital em prol de um suposto “desenvolvimento” da humanidade, que, na verdade, se revela como sendo o “desenvolvimento” dos centros europeus (MIGNOLO, 2005). Nesse contexto, o trabalho pago durante a colonização era considerado privilégio dos brancos, sendo esse um cenário encontrado até os dias atuais entre os *terratenientes*<sup>14</sup> (QUIJANO, 2005):

E o menor salário das raças inferiores pelo mesmo trabalho dos brancos, nos atuais centros capitalistas, não poderia ser, tampouco, explicado sem recorrer-se à classificação social racista da população do mundo. Em outras palavras, separadamente da colonialidade do poder capitalista mundial. (QUIJANO, 2005, p. 120)

Também nesse sentido, a América “Latina” e os “latino”-americanos, sendo não-europeus, em geral eram considerados passíveis de exploração e inferiores tanto em termos intelectuais quanto culturais em relação à Europa, e, portanto, suas produções científicas e artísticas já de antemão eram identificadas em termos como “exóticas”, “atrasadas”, “rústicas”.

Para Enrique Dussel (1992), a noção de modernidade surgida após o “descobrimento” da América é inseparável da exploração da natureza e da população que aqui vivia. A noção da racionalidade europeia, por seu turno, foi acompanhada do massacre irracional de milhares de indígenas e da “falácia do desenvolvimento”. Essa modernidade transformou todas as culturas em suas periferias comerciais e mercantis, “[...] 1492 será o momento do ‘nascimento’ da Modernidade como conceito, o momento concreto da ‘origem’ de um mito de violência sacrificial muito particular, e, ao mesmo tempo, um processo de ‘en-cobrimento’ do não-europeu” (DUSSEL, 1992, p. 08).

No processo de encobrimento do Outro, os valores europeus são tomados como valores mundiais, a sua cultura (e com ela suas artes e sua música) como a cultura universal, a cultura ocidental. A modernidade, afirma esse autor, tem como sua contrapartida obrigatória a

---

<sup>14</sup> A expressão “*terratenente*” é de uso mais comum nos países de língua espanhola – os *terratenientes* podem ser associados aos proprietários das grandes plantações no Brasil. Isso pode ser inferido pela afirmativa de D. A. BRADING (p. 113): “La misma dominación mercantil se puede observar en el comercio del índigo de Centroamérica, donde los comerciantes de la ciudad de Guatemala concedían créditos tanto a pequeños propietarios como a grande *terratenientes* [...]”. No mesmo livro, Frédéric MAURO também chama de *terratenientes* os proprietários das capitâneas e das sesmarias portuguesas no Brasil (p. 128) e fica evidente que o autor chama de *terratenientes* o que poderia ser no Brasil ser traduzido por “grandes proprietários de terra”.

exploração do “novo mundo”, apesar de isso ser dificilmente reconhecido por aqueles que escrevem uma História “europeia”. O índio e o africano escravizado se tornam a “outra face” da modernidade: explorada, escravizada, dominada, encoberta (DUSSEL, 1992). Mignolo (2005) afirma que o imperialismo se liga necessariamente ao colonialismo, assim como a modernidade se liga à colonialidade. Para esse autor, o genocídio de indígenas e de escravos africanos constitui a fundação da Modernidade, mais do que as revoluções europeias (Industrial e Francesa). Ideia semelhante é também corroborada, mais recentemente, por Achille Mbembe, que afirma:

A “civilização dos costumes” tornou-se por fim possível, graças às novas formas de enriquecimento e de consumo que as aventuras coloniais inauguraram. [...] A paz civil no Ocidente depende, assim, em grande medida das violências à distância, de fogos de atrocidades que se acendem, de guerras de feudos e de outros massacres que acompanham o estabelecimento de praças-fortes e de feitorias nos quatro cantos do planeta. (MBEMBE, 2017, p. 37)

A tentativa de criação do “mito do encontro” constitui uma forma de ocultar o que foi, na verdade, um choque devastador para os indígenas. Dussel afirma que desse choque nasceu uma cultura híbrida, que será o efeito desse “trauma original” (1992, p. 64). É essencial, no entanto, continua o mesmo autor, não permitir que as elites dominantes continuem afirmando que o que aconteceu foi um “encontro” quando o que houve foi, de fato, um encobrimento.

É interessante apontar aqui que, de acordo com Peter Burke, no livro “O que é história cultural” (em edição brasileira de 2008, com primeira edição inglesa de 2004), a expressão “encontro cultural” substituiu “descoberta” pelo fato de a última ser considerada eurocêntrica, associando a expressão ‘encontro’ às novas perspectivas na história, o lado dos ‘vencidos’. Acreditamos, ao considerar o fato que Burke data o maior uso da expressão do ano de 1992, que Dussel se propõe a contestar esse próprio uso, como ele mesmo afirma no o livro “1492: o encobrimento do outro”. Burke, aparentemente, não esteve a par de todas as discussões envolvidas relativas à palavra ‘encontro’, repudiada por Dussel, ao se referir ao encobrimento e violência que foram consequências da chegada dos europeus ao território que hoje é denominado – não por todos os seus habitantes, como aponta Mignolo (2005) – América.

Mignolo (2005) afirma que a colonialidade se baseia em quatro domínios: o econômico (que inclui, além do domínio financeiro, a terra e o trabalho), o político, o cívico (que inclui a sexualidade) e o epistemológico e subjetivo/pessoal. Esses quatro domínios são interligados, disfarçados e justificados, sob a retórica da modernidade e do “sofrimento necessário” para uma

suposta instauração da democracia. No entanto, a modernidade depende da colonialidade e a produz, e ela se mantém mesmo após as independências.

A emancipação colonial, em seu aspecto “oficial” ou institucional, tanto para Dussel quanto para Mignolo, não significou que as elites *criollas* (descendentes dos espanhóis e portugueses) adotaram os projetos dos oprimidos, africanos, indígenas e mestiços. Elas não buscaram alterar as formas de dominação presentes na América, mas sim reproduzir essa dominação no interior do continente, servindo ao projeto imperial, que seria, a partir do século XX, marcado pelo capital financeiro (MIGNOLO, 2005). Dessa forma, os países da América “Latina” continuavam dependentes das metrópoles europeias, e, posteriormente dos Estados Unidos, e, seus povos, explorados economicamente pela elite local que substituiu a elite europeia. Os membros da elite se tornaram, na verdade, os novos dominadores, os novos exploradores (DUSSEL, 1992; MIGNOLO, 2005).

Mignolo (2005) e Hall (2003) apresentam ideias semelhantes a respeito da descolonização. Hall afirma que:

problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização típicos do ‘alto’ período colonial, persistem no pós colonial. Contudo, essas relações estão resumidas em uma nova configuração. No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre sociedades colonizadoras e as colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo. (HALL, 2003, p. 56)

Após a revolução industrial, as periferias gerirão um “capital débil” (DUSSEL, 1992, p. 170) porque transferirão valor ao capital “central” das metrópoles, passando a possuir um operariado superexplorado. Dessa forma, a relação de exploração e dominação da população local se manteve, seja por parte das elites locais que continuaram a manter essa relação com as classes “subalternas”, seja em relação aos países imperiais, que continuaram a ditar as regras do comércio às ex-colônias. Essa ideia também compartilhada por Mignolo (2005), através da noção de colonialidade e por Quijano (2005), para o qual as elites dos países ibero-americanos independentes não tinham interesses sociais em comum com os indígenas ou com os escravos negros, pois seus privilégios envolviam a exploração dessas mesmas pessoas. Os seus interesses eram (ou para eles pareciam), portanto, mais próximos aos dos europeus, estando inclinados a seguir os interesses da burguesia europeia, e por isso eram dependentes:

A dependência dos capitalistas senhoriais desses países tinha como consequência uma fonte inescapável: a colonialidade de seu poder levava-os a perceber seus interesses sociais como iguais aos dos outros brancos dominantes, na Europa e nos Estados Unidos. Essa mesma colonialidade do poder impedia-os, no entanto, de desenvolver realmente seus interesses sociais na mesma direção que o de seus pares europeus, isto é, transformar capital comercial (benefício igualmente produzido na escravidão, na servidão, ou na reciprocidade) em capital industrial, já que isso implicava libertar índios servos e escravos negros e transformá-los em trabalhadores assalariados. (QUIJANO, 2005, p. 135)

Portanto, apesar de as elites nacionais verem seus interesses como próximos aos da burguesia europeia e estadunidense, elas não procuravam desenvolver a economia no mesmo sentido, ou seja, de desenvolver o capital industrial, o que modificaria as relações de poder, e isso acabou perpetuando a mesma relação de dependência colonial. A esse respeito podemos citar o estudo de Dandekar que busca respaldar a teoria de Arghiri Emmanuel a respeito das diferenças de trocas no sentido amplo e no sentido estrito. No sentido amplo, caracterizaria composições orgânicas diferentes de capital, mas com mesmo nível de salários e mesma taxa de excedentes nos dois países – nesse caso somente os capitalistas dos países ricos se apropriam do excedente criado pelo trabalho nos países pobres e pelo trabalho em seus próprios países. No sentido estrito, são composições orgânicas diferentes, com níveis de salários diferentes e diferentes taxas de excedentes – nesse caso não só os capitalistas dos países ricos se apropriam do excedente produzido nos países pobres, mas também a classe trabalhadora dos países ricos (DANDEKAR, 1980, p. 27). Williams (2011) expõe a forma pela qual essa dominação se desenrola no século XX:

O controle dos preços, aos quais essas áreas que dependem das necessidades da metrópole têm de se adaptar, está totalmente nas mãos dos mercados de produtos situados na metrópole. O investimento concentrado nesse tipo de oferta, e na infraestrutura político-econômica que ela pede, traz a essas áreas ‘rurais’ especializadas um fluxo constante de riquezas, que por sua vez tem o efeito de acentuar ainda mais as inter-relações de dominação. A situação é essencialmente a mesma, seja o produto em café ou cobre, borracha ou estanho, cacau, algodão ou petróleo. E a chamada ‘ajuda’ concedida aos países pobres é, com raras exceções, uma acentuação desse processo: o desenvolvimento de suas economias de modo a se adaptarem às necessidades da metrópole; a preservação de mercados e esferas de influência; *ou a perpetuação do controle político indireto, mantendo no poder um regime dócil; opondo, pela intervenção militar se necessário, todo e qualquer processo que vise proporcionar a essas sociedades um desenvolvimento independente, basicamente voltado para os interesses locais.* [...] A esse conflito sobrepõe-se uma camada ideológica: o conceito abstrato de “desenvolvimento”, segundo o qual o país pobre está caminhando no sentido de tornar-se um país rico [...]. (WILLIAMS, 2011, pp. 463-464, grifo nosso.)

A ideia é, portanto, de que os países “subdesenvolvidos” mantivessem sua produção e suas economias de forma a suprir as necessidades dos países “desenvolvidos”, com a promessa de que seguindo por esse caminho eles se tornariam também “desenvolvidos”, ou seja, que se seguissem as regras ditadas por aqueles que “sabiam mais”, aqueles que detinham o “conhecimento científico”, alcançariam o nível de desenvolvimento econômico dos países, que na verdade, lucravam com sua miséria. Essas relações econômicas, ligadas à noção da racialização e das formas de dominação, evidenciam como as formas de colonialidade se imbricam e se completam.

O trabalho assalariado que posteriormente substituiria a escravidão nas Américas adveio da mão de obra de imigrantes (brancos) de outros países, mantendo os ex-escravos e ex-servos em situação de exploração, ou, ainda, os jogando para uma situação de marginalização. O que aconteceu no processo de independência foi uma “rearticulação da colonialidade do poder sobre novas bases institucionais”. Ainda não ocorreu, afirma Quijano, a descolonização das relações sociais, políticas e culturais entre “grupos e elementos de existência social europeus e não europeus” (QUIJANO, 2005, p. 135).

Deve-se registrar que, como afirma Mignolo, as próprias elites *criollas* também foram deixadas “fora da história” pela colonialidade do ser – embora não de forma tão radical quanto os indígenas, africanos e seus descendentes. No caso dos *criollos*, estes sabiam que não eram o que “deveriam” ser, ou seja, europeus – essa situação marcava a sua colonialidade do ser – o que consistia em uma diferença em relação aos descendentes dos africanos e os indígenas, que não eram considerados sequer seres humanos. A noção de latinidade aqui propagada instituiu uma nova forma de invisibilidade desses últimos, pois mascarava, sob um verniz de inclusão, o que na verdade constituía um silenciamento e, ao mesmo tempo, buscava na imigração europeia uma forma de “branquear” a população (MIGNOLO, 2005).

Ao mesmo tempo, o conhecimento advindo das sociedades indígenas e de origem africana e também aquele produzido nas sociedades *criollas* era invisibilizado ou desvalorizado. Mignolo (2009) chama de *geo-política do conhecimento* a forma de instauração da colonialidade do saber – a pergunta que se deve fazer seria: quem, onde e por que é produzido determinado conhecimento? Foram criadas formas, por meio de instituições, para definir e treinar quem e que conhecimentos “mereciam” ser veiculados:

instituições são criadas para atender duas funções: treinamento de novos (obedientes epistemicamente) membros e o controle de quem entra e que produção de conhecimento é permitida, negada, desvalorizada ou celebrada. [...] Resumidamente, o aparato formal de enunciação é o aparato básico para o engajamento no conhecimento institucional e intencional, geo-politicamente orientado. Tal fundação legitima a suposições e afirma que o conhecimento estava além de corpos e lugares e que a teologia cristã e filosofia e ciência secular eram os limites de produção de conhecimento além dos quais todo o conhecimento estaria faltando: folclore, mito, conhecimento tradicional, foram inventados para legitimar a epistemologia imperial.<sup>15</sup> (MIGNOLO, 2009, pp. 18-19)

O que se trata aqui, portanto, é que foram criados meios para que a geo-política do conhecimento continuasse a valorizar o conhecimento de quem tinha o poder de dizer de onde este deveria vir – Europa, Estados Unidos – desvalorizando outras formas e locais de produção de saberes, e ao mesmo tempo se dizendo uma fonte “neutra” de julgamento daquilo que deve ou não ser considerado válido.

As questões apontadas constituem a nossa visão sobre o contexto social do Chile nos anos de 1950-60. As elites empresariais e internacionais que controlavam a atividade mineradora de cobre e de salitre estavam envolvidas na racialização dos mapuches e das classes baixas, com eles identificada, conhecidos coloquialmente como *rotos*, como afirma Joan Jara (1998). Por outro lado, e com uma considerável carga de humor, os reacionários eram chamados de *momios* pela esquerda (JARA, 1998; SIRKIS, 1981). Desenvolveremos mais a respeito do contexto chileno no Capítulo 2 desta dissertação.

Dussel propõe, como alternativa à história eurocêntrica da modernidade, o desenvolvimento de uma teoria ou filosofia do diálogo, como parte de uma “filosofia da libertação” do excluído, no qual a “modernidade” seria superada em um processo de transmodernidade, que inclui a modernidade/Alteridade mundial:

Trata-se de uma “Transmodernidade” como projeto mundial de libertação onde a Alteridade, que era co-essencial da Modernidade, se realize igualmente. A “realização” da Modernidade não se faz numa passagem da potência da Modernidade para a atualidade da referida modernidade europeia. A “realização” seria agora a passagem

---

<sup>15</sup> “[...] institutions are created that accomplish two functions: training of new (epistemic obedient) members and control of who enters and what knowledge-making is allowed, disavowed, devalued or celebrated [...] Briefly, the formal apparatus of enunciation is the basic apparatus for engaging in institutional and purposive knowledge-making geo-politically oriented. [...] Such foundation legitimizes the assumptions and claims that knowledge was beyond bodies and places and that Christian theology and secular philosophy and science were the limits of knowledge-making beyond and besides which all knowledge was lacking: folklore, myth, traditional knowledge, were invented to legitimize imperial epistemology” (MIGNOLO, 2009, pp. 18-19, tradução nossa).

transcendente, onde a Modernidade e sua Alteridade negada (as vítimas) se realizarão por mútua fecundidade criadora. (DUSSEL, 1992, p. 187)

Algo semelhante consiste na ideia da poética da Relação, que tem como parte essencial o rastro/resíduo dos povos que foram dizimados ou escravizados, e que engloba a dimensão da troca (GLISSANT, 2005) ou ainda o pensamento de fronteira, proposto por Mignolo (2005), que envolve uma mudança na geopolítica do conhecimento, ou seja, a abertura para diferentes locais nos quais o conhecimento é produzido. Mignolo (2009) propõe, ligada à mudança da geopolítica do conhecimento, a desobediência epistêmica:

A desobediência epistêmica é necessária para levar a desobediência civil (Gandhi, Martin Luther King) a um ponto sem volta. A desobediência civil, dentro da epistemologia Ocidental (e lembrem-se: Grego e Latim, e as seis línguas Europeias modernas e imperiais) só poderia levar a reformas, não à transformação<sup>16</sup> (MIGNOLO, 2009, p. 15)

Outra dimensão da política de conhecimento consiste na ideia de que a produção do conhecimento para o bem estar das populações é oriunda das experiências e necessidades locais (alguém que pertence a determinada população é capaz de dizer o que é melhor para esta do que alguém de fora, por exemplo), e isso invoca também as políticas de corpo do conhecimento (body-politics of knowledge), que implica em superar a noção racista de que certos corpos são inferiores e incapazes de produzir conhecimentos (MIGNOLO, 2009).

É buscando seguir essas propostas que esse trabalho será desenvolvido. As análises serão feitas tendo como pensamento de base a hibridez cultural, a visão da cultura produzida nessa região como dentro de um contexto que proporciona a poética da relação<sup>17</sup> (Glissant, 2005) e do diálogo, mas, ao mesmo tempo, buscando um pensamento decolonial – tanto no processo de análise quanto na busca do projeto de pensamento decolonial e de fronteira que acreditamos estarem de certa forma presentes no movimento da NCCh e também da Nova Canção de de outros países da América.

---

<sup>16</sup> “Epistemic disobedience is necessary to take on civil disobedience (Gandhi, Martin Luther King) to its point of non-return. Civil disobedience, within modern Western epistemology (and remember: Greek and Latin, and six vernacular European modern and imperial languages), could only lead to reforms, not to transformation.” (MIGNOLO, 2009, p. 15). *Tradução nossa*.

<sup>17</sup> Glissant defende que para que haja a poética da relação, que abre o lugar sem a sua diluição, “é preciso que haja duas ou várias identidades ou entidades donas de si que aceitem transformar-se ao permutar com o outro” (GLISSANT, 2005, p. 52)

É importante elucidar algumas questões relativas à identidade, o que faremos aqui tendo por base, principalmente, o conceito de hibridez cultural trabalhado por Hall (2003) e por Glissant (2005). Para Hall (2003), a noção de identidade fixa e da tradição “autêntica” é um mito (HALL, 2003, p. 29). O autor afirma que, na diáspora, a identidade deve ser pensada como composta por muitas origens e povos. O hibridismo das sociedades é definido por Hall como uma tradução cultural (e não simplesmente de uma mistura racial) que nunca se completa, fruto de como a ‘modernidade’ europeia afeta o mundo, e terreno no qual as diferenças são negociadas (HALL, 2003, p. 74). Na hibridez “latino”-americana não há igualdade no sincretismo pois as relações de poder não permitiram que essa igualdade acontecesse (HALL, 2003, p. 37). Essa noção de desequilíbrio é corroborada por Glissant (2005), que afirma que o contexto violento em que se deu resultou em uma criouliização com “resíduo amargo”, e coloca a necessidade de “intervalorização” dos elementos heterogêneos. No processo de criouliização deve-se abandonar ideia de que a identidade só é válida se for reconhecível e exclusiva, como afirma o autor. Essa noção de exclusividade, que parte das culturas atávicas, é uma concepção:

que os povos da Europa e as culturas ocidentais veicularam no mundo; ou seja, toda identidade é uma raiz única e exclui o outro. Essa visão de identidade se opõe à noção hoje ‘real’ nas culturas compósitas, da identidade como fator e como resultado de uma criouliização, ou seja, da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única, mas como raiz indo ao encontro de outras raízes.(GLISSANT, 2005, p. 27).

O que Glissant discute, portanto, é a relação entre as identidades, entre as culturas, o não-enclausuramento de uma identidade que seria “original” e “pura”. Sobre o conceito de cultura em si, a definição aqui utilizada a engloba como formas de ver e de viver o mundo. Dessa forma, os estudos culturais a conceituam como:

algo que se entrelaça a todas as práticas culturais; e essas práticas, por sua vez, como uma forma comum de atividade humana: como práxis sensual humana, como a atividade através da qual homens e mulheres fazem a história. Tal paradigma se opõe ao esquema base-superestrutura de formulação da relação entre forças ideais e materiais, especialmente onde a base é definida como determinação. (HALL, 2003, p. 142)

A cultura, portanto, não é reduzida a uma mera consequência ou reflexo das relações econômicas, como uma superestrutura, apesar de se ter consciência de que há uma relação que se mantém, mas constitui uma forma com a qual os sujeitos da história a fazem e pensam sobre ela, como os sujeitos se representam.



A visão de cultura aqui adotada não se limita também às fronteiras dos países. Como afirma Hall: “Em qualquer caso, as culturas sempre se recusaram a ser perfeitamente encurraladas dentro das fronteiras nacionais. Elas transgridem os limites políticos” (HALL, 2003, p. 35). O que, no caso americano é ainda mais pertinente, dado que as fronteiras nacionais não respeitaram as fronteiras que existiam antes da chegada dos colonizadores europeus. O movimento das canções de protesto da América do Sul buscava, também, transgredir fronteiras (GOMES, 2013). Essa foi uma das propostas do “Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino”<sup>18</sup> e também dos músicos da NCCh, que, por exemplo, utilizavam ritmos, instrumentos e temáticas que abrangiam vários países, e buscavam, em diversas letras, estabelecer uma união entre os países das Américas, como “países-irmãos” que dividiram uma história de colonização, de genocídio, de escravidão e de exploração.

A cultura é vista aqui também como uma produção ativa e viva dos sujeitos, uma questão de “se tornar”: “[...] a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma ‘arqueologia’. A cultura é uma produção. [...] Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem por nós, mas daquilo que fazemos das nossas tradições.” (HALL, 2003, p. 44). Percebemos, então, que o conceito de cultura adotado tem ligação com o conceito de tradição, e, dado, ainda, o caráter “folclórico” e, muitas vezes, “camponês” da NCCh, convém também definir a noção que utilizaremos de tradição, que conota também a noção de resistência, ou seja, aquilo que é mantido ou tentando manter, ao longo das modificações do tempo. Mesmo as tradições sendo constituídas e alteradas ao longo do tempo, elas funcionam como “repertórios de significados” (HALL, 2003, p. 74) que auxiliam para dar sentido ao mundo. A definição dessa palavra como resistência na cultura popular adveio, de acordo com Hall (2003), da resistência camponesa às mudanças quando da transição para o capitalismo agrário, e, posteriormente, para o capitalismo industrial: “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” (HALL, 2003, p. 247 – 248).

A cultura popular e suas tradições seriam o terreno de operação das transformações, no qual ocorre “o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior” (HALL, 2003, p. 249). Para esse autor, tradição constitui elemento essencial da cultura e, mais do

---

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://www.tejadagomez.com.ar/obra/otros/02.html>> acesso em 24/12/2017

que a persistência e imutabilidade de formas antigas, se relaciona “às formas de associação e articulação dos elementos” (HALL, 2003, p. 259), adaptando e modificando seus significados ao longo do tempo. Dessa forma, a tradição aqui não é vista como algo engessado, imutável.

É importante, nesse sentido, apontar que os músicos da NCCh não buscavam um “retorno às origens” com suas pesquisas folclóricas, e nisso se distinguiam do movimento de música típica chileno, que muitas vezes veiculava idealizações da vida no campo (MAMANI, 2013). Como buscaremos mostrar nesta dissertação, a visão que se tinha do folclore na NCCh era de algo que deveria ser atualizado para continuar significativa para o povo. Como afirma Hall:

Não há garantia intrínseca ao signo ou à forma cultural. [...] As condições de uma classe não se encontram permanentemente inscritas na cultura, antes que essa luta comece. A luta consiste do sucesso ou fracasso em dar ao “cultural” um índice de valor socialista. (HALL, 2003, p. 261)

Dessa forma, a questão da cultura popular pode ser vista como um fator da luta de classes, com a forma de unir uma determinada classe ou grupo em uma força em torno de um ideal, fosse a defesa dos camponeses e dos trabalhadores das minas de carvão frente a patrões predatórios, fosse pela eleição do Unidad Popular nas eleições de 1970 ou os protestos contra as tentativas de desabastecimento para a desestabilização do governo de Allende feita pelas elites empresariais após 1970.

Ainda de acordo com Hall, não é possível hoje se escrever a “história da cultura popular sem levar em consideração a monopolização das indústrias culturais”, e sobre isso – no caso, o poder do monopólio das gravadoras – os músicos da NCCh estavam conscientes, já que foi criada pela Juventude Comunista Chilena uma gravadora que se dedicaria predominantemente a esse movimento, a Jota Jota, depois renomeada como DICAP – Discoteca do Cantar Popular.

Não há, também, para Hall uma “cultura popular” íntegra e autônoma, fora das relações de poder e da dominação cultural – o que não transforma, no entanto, o povo em um consumidor passivo da indústria cultural. Ainda que haja influência, há também uma luta:

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular [...]. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. (HALL, 2003, p. 255).

Tem de se pensar o terreno da cultura, e também a cultura popular, portanto, como um terreno que não é isento de contradições. Isso inclui o deslocamento entre o que pertence à cultura de elite ou dominante e a cultura popular, ou seja, não cabe aqui determinar como cultura popular simplesmente aquilo que seria ‘criado pelo povo’:

o princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta. Essas categorias permanecem, embora os inventários variem. Além do mais, é necessário todo um conjunto de instituições e processos institucionais para sustentá-las – e para apontar continuamente a diferença entre elas. (HALL, 2003, p. 257).

A noção adotada por Hall, bem como pelo presente estudo, do termo “popular”, é como algo que está em constante tensão, seja por antagonismo ou influência, com a cultura dominante, em adição à noção de atividades que estão em dado momento “incorporadas às tradições e práticas populares” (HALL, 2003, p. 257). O que importa, no caso, “não são os objetos culturais intrínseca e historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais [...]. Quase todo inventário fixo nos enganará.” (HALL, 2003, pp. 257-258).

Nesse cenário, afirma Hall, ocorre também a mercantilização do popular, quando, dentro das indústrias, ele é apoderado pelos circuitos de poder e pelo capital, estereotipando-se e homogeneizando-se, ocorrendo uma expropriação da experiência popular – essa contradição é inerente a todas as culturas populares do mundo moderno (HALL, 2003, p. 341). Ainda sobre este processo mercantilização e transformação do popular em estereótipos, Hall prossegue:

essa cultura popular mercantilizada e estereotipada como é frequentemente, não constitui, como às vezes pensamos, a arena onde descobrimos quem realmente somos, a verdade de nossa experiência. Ela é uma arena profundamente mítica. É um teatro de desejos populares, um teatro de fantasias populares. É onde descobrimos e brincamos com identificações de nós mesmos, onde somos imaginados, representados, não somente para o público lá fora, que não entende a mensagem, mas também para nós mesmos pela primeira vez. [...] embora o terreno do popular pareça ser construído com binarismos simples ele não é. [...] o carnavalesco não é simplesmente a inversão de duas coisas que continuam presas aos seus arcabouços contrários; é também atravessado pelo que Bakhtin chama de dialógico. (HALL, 2003, p. 348)

A divisão entre o terreno de elite e o terreno popular, portanto, não ocorre por meio de um binarismo, o que ocorre é um jogo de representações, de imaginários e de trânsitos. O processo de se trânsito e apropriação/estilização de conteúdo cultura popular pode ser observado no Chile, por

exemplo, quando o ritmo da *cueca* se transformou de ritmo popular das classes baixas (e por isso reprimido), para, posteriormente, ser ligado aos grandes estancieros e passar a ser considerada “patrimônio popular” e ritmo típico chileno. A *cueca* da zona central tornou-se um “clichê da dança nacional” (JARA, 1998, p.69), pois suas vertentes regionais passaram a ser ignoradas devido à consideração somente da variante do Vale Central Chileno. A *cueca* foi, então, decretada por Augusto Pinochet como ritmo e dança nacional do Chile (SIMÕES, 2011). Essa ambiguidade referente à *cueca*, como aponta Simões (2011), é também encontrada no termo *huaso*, que define, grosso modo, o camponês que dança a *cueca*, e é utilizado para se referir aos camponeses em geral, aos camponeses “brutos” que chegam a cidades, aos trabalhadores do campo “qualificados” e também aos grandes latifundiários.

Ainda a respeito do debate acerca da divisão elite/popular, Chartier defende que a divisão “popular/letrada” deve ser reavaliada:

não é simples identificar um nível cultural ou intelectual, que seria o do popular, a partir de um conjunto de objectos ou de práticas. Por outro lado, todas as formas culturais nas quais os historiadores reconhecem que a cultura do povo surgem sempre, hoje em dia, como conjuntos mistos que reúnem, numa meada difícil de desembaraçar, elementos de origens bastante diversas. (CHARTIER, 1988, p. 55-56)

Isso também se aplica à cultura de elite, afirma o autor, e conclui: “importa antes de mais identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais” (CHARTIER, 1988, p. 56).

Esse jogo de apropriações e trocas também é evidenciado por Williams (1992) que destaca que a categoria de ‘popular’, cuja noção veio de formas anteriores de culturas “folclóricas”, e transformou-se até chegar à cultura popular urbana, quando abarca uma “trajetória de extensa – e maciçamente extensa – produção de cultura ‘popular’ pelo mercado burguês e pelos sistemas educacional e políticos estatais” (WILLIAMS, 1992, p. 226).

De igual importância para a análise da *Nueva Canción Chilena* é o conceito de “ideologia”. Utilizaremos o termo da forma como é proposto por Hall, ou seja, como os referenciais (incluindo sistemas de representação) pelos quais os diferentes grupos ou classes dão sentido à forma “como a sociedade funciona” (HALL, 2003, p. 267). Dentro de uma sociedade, afirma esse autor, funcionam não só uma ideologia, mas várias ideologias ao mesmo tempo. Williams (1992) se refere a dois termos de ideologia utilizados na sociologia da cultura que

podem ser úteis neste trabalho: um que engloba as “*crenças formais e conscientes* de uma classe ou de outro grupo social – como no uso vulgar de ‘ideológico’ para indicar princípios ou posições teóricas gerais, ou, tantas vezes desfavoravelmente, dogmas.” (WILLIAMS, 1992, p. 25-26, grifos do autor) e um outro sentido que engloba a visão de mundo e a perspectiva de uma classe ou grupo social, que inclui crenças formais e consciente e também atitudes, hábitos, posturas e sentimentos menos conscientes ou mesmo inconscientes. O primeiro sentido, afirma o autor, é o mais comum na análise sociológica da cultura, apesar de que não se deve ocorrer essa redução.

Williams afirma que é comum haver ligações conscientes entre uma classe e a produção cultural à qual ela se associa, por meio de conteúdo manifesto ou:

ligações identificáveis com as relações, perspectivas e valores que as crenças legitimam ou normalizam, como em escolhas características (ênfases e omissões) de temas; muitas vezes, ainda ligações analisáveis entre sistemas de crença e formas artísticas ou entre eles ambos e uma ‘posição e posicionamento’ no mundo, essencialmente subjacente. (WILLIAMS, 1992, p. 27),

O caso da ligação direta e consciente é o qual a NCCh se encaixa. Mas Williams destaca a necessidade de cautela para o uso dessa definição no caso de congruências mais profundas ou possíveis pois:

se ideologia é um ponto de referência de importância ou, até mesmo, um ponto de partida, nesses níveis básicos de produção e reprodução social, é difícil, como vimos anteriormente em relação a certos usos de ‘cultura’, saber o que resta para todos os demais processos sociais. (WILLIAMS, 1992, p. 27)

Deve-se ter cuidado para não supor também que os sistemas de crença constituem a origem de toda a produção cultural, caindo em um reducionismo e deixando de lado processos físicos e materiais nos quais as artes se baseiam. O autor explica que:

Dizer que toda a prática social é necessidade ‘ideológica’ não quer dizer nada mais (como em alguns outros usos correntes) senão que toda prática é significativa. Não obstante as dificuldades de sobreposição com outros usos mais comuns, esse sentido é aceitável. Mas isso é muito diferente de descrever toda produção cultural como ‘ideologia’, ou como ‘orientada pela ideologia’, porque o que nesse caso se omite, como nos usos idealistas de ‘cultura’, é o conjunto de complexos processos concretos pelos quais uma ‘cultura’, ou uma ‘ideologia’, é ela própria produzida.’ [...] O que o sociólogo cultural ou o historiador cultural estudam são as práticas e as relações culturais que produzem não só ‘uma cultura’ ou ‘uma ideologia’, mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há

apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais. (WILLIAMS, 1992, p. 28-29)

Em estreita relação com os conceitos de cultura e ideologia, a noção de hegemonia é de crucial importância. Raymond Williams, que se refere constantemente a Gramsci, coloca-a como conceito que relaciona o processo social com suas “distribuições específicas de poder e influência”, e ainda:

A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de “ideologia”, nem são as suas formas de controle apenas as vistas como “manipulação” ou “doutrinação”. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia; nossa percepção de nós mesmo e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. [...] é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes. (WILLIAMS, 1979, pp. 111 - 113)

E por ser parte vivida do senso de realidade, tão internalizada, torna-se difícil para os membros irem além dela, afirma Williams. Nesse contexto, a atividade cultural não é vista como limitada à superestrutura – as atividades culturais são, então, processos da formação da realidade. A hegemonia deve, ainda, ser vista como um processo, e não algo estanque, que deve ser renovada e defendida continuamente, sofrendo resistências e pressões continuadas – Williams adiciona aí os conceitos de contra-hegemonia e hegemonia alternativa:

A realidade de qualquer hegemonia, no sentido político e cultural ampliado, é de que, embora por definição seja sempre dominante, jamais será total ou exclusiva. A qualquer momento, formas de política e cultura alternativas, ou diretamente opostas, existem como elementos significativos na sociedade” (WILLIAMS, 1979, p 116)

Nesse embate, afirma Williams, a função hegemônica deve estar atenta às contra-hegemonias e, dependendo do caso, pode controlá-las ou incorporá-las. Canclini (1988), ao abordar os estudos referentes às questões de modernidade, do folclore e da cultura nacional-popular, defende a complexidade dessa discussão, e que para conhecer a inserção das culturas populares no sistema hegemônico é “indispensável estudar melhor os processos de continuidade e descontinuidade, de alianças e conflitos, entre o ‘tradicional’ e o ‘moderno’” (CANCLINI, 1988, p. 79), abordando, dessa forma, a maneira com a qual o folclore interage com a cultura

hegemônica – assim, ocorreriam, entre as greves e as revoltas, por exemplo, diversas “negociações”.

Considerando a importância da investigação dos significados e temporalidades das palavras, como apontado também por Raymond Williams (1979), é importante definir o que é “música popular”, comumente colocada em oposição à “música clássica” ou “música erudita”, conceitos todos carregados de ideologias. Attali (2009) afirma que até a Idade Média os compositores das cortes circulavam em diferentes ambientes e trabalhavam nas vilas, de forma que os repertórios das festas de corte e das festas populares eram comuns. Tempo no qual “a música do cotidiano era inseparável do tempo vivido, no qual ela era ativa e não algo a ser assistido<sup>19</sup>”. No entanto, iniciou-se no século XIV a mudança dessas funções, e o compositor da corte se tornou então um empregado exclusivo desses lugares:

No século quatorze, tudo mudou. Por um lado, a música da igreja se tornou secularizada e independente do canto; começou a usar um número cada vez maior de instrumentos, incorporou melodias de origem profana e popular, e parou de se basear exclusivamente nas suas fontes Gregorianas. Por outro lado, as técnicas da música polifônica se espalharam de corte para corte e distanciaram as cortes do povo: os nobres compravam músicos treinados nos coros das igrejas e os ordenavam tocar canções solenes para celebrar suas vitórias, canções leves para entretenimento, danças orquestradas, etc. Os músicos se tornavam profissionais ligados a um único mestre, domésticos, produtores de espetáculos reservados exclusivamente a uma minoria.<sup>20</sup> (ATTALI, 2009, p. 15)

Ainda assim, afirma Attali, a influência continuou circulando entre esses setores, principalmente porque os músicos das cortes continuavam se inspirando no repertório popular. Essas informações são importantes, pois marcam o início do processo da clivagem construída no discurso entre música “erudita” da música “popular”, não só como gêneros musicais (que ainda não eram nomeados dessa forma), mas também entre os próprios músicos e compositores. Attali analisa essa construção musical tendo como referencial unicamente o continente europeu – no entanto, é na Europa mesma que surge essa classificação que diferencia e que hoje se adota entre a música “erudita”, a “popular” e a “folclórica”.

<sup>19</sup> “[...] music in daily life was inseparable from lived time, in which it was active and not something to be watched” (ATTALI, 2009, p. 15) Tradução Nossa

<sup>20</sup> “In the fourteenth century, everything changed. On the one hand, church music became secularized and autonomous from the chant; it started to use an increasing number of instruments, incorporated melodies of popular and profane origin, and stopped relying exclusively on its Gregorian sources. On the other hand, the techniques of written and polyphonic music spread from court to court and distanced the courts from the people: nobles would buy musicians trained in church choirs and order them to play solemn songs to celebrate their victories, light songs for entertainment, orchestrated dances, etc. Musicians became professionals bound to a single master, domestics, producers of spectacles exclusively reserved for a minority.” Tradução nossa

Napolitano (2002) indica que a música popular urbana, ligada ao aumento das classes populares e médias urbanas, constituiu uma mistura de elementos da música erudita, da música “folclórica” e do cancionero “interessado” do século XVIII e XIX. Para este autor “as relações *entre* música popular e história, assim como a história *da* música popular no Ocidente, devem ser pensadas dentro da esfera musical como um todo, sem as velhas dicotomias ‘erudito’ *versus* ‘popular’” (NAPOLITANO, 2002, p. 12, grifos do autor).

Para Phillip Tagg (2003), dentre as características presentes na chamada música popular que a distinguem da música erudita, é que ela é direcionada para um mercado consumidor, sendo típica de uma sociedade industrial na qual é produzida para a distribuição em massa, e que atende a grupos heterogêneos dentro de um modelo de livre comércio da sociedade capitalista. Irene López, no entanto, relaciona a música erudita também como algo que atende a um mercado, em um hábito que surgiu a partir da música dentro de concertos públicos:

Dentro del paradigma decimonónico antes esbozado [do advento do romantismo, do desenvolvimento do "saber fazer" especializado] se consolida entre otras, la práctica del concierto público. Si bien éstos ya se realizaban en el siglo XVIII, y mucho antes de la ópera había trascendido los salones aristocráticos para convertirse en un espectáculo público, lo que sí será nuevo es la actitud que se espera de los asistentes al concierto: una audición silenciosa en un teatro en que la música, los movimientos y gestos del director de orquesta o del intérprete virtuoso se transforman en un espectáculo por sí mismo. Hoy ese comportamiento está naturalizado y aceptado pero avanzado el siglo XIX los directores de orquesta prohibían a los asistentes que hablaran, comieran, entraran o salieran del recinto mientras se realizaba la ejecución de las obras, prácticas que al parecer eran muy comunes hasta ese momento. Por lo tanto, esa actitud en los oyentes también forma parte de un lento y largo proceso que en principio fue impuesto y luego auto-impuesto por los sujetos como forma correcta de comportarse en un concierto, es decir se transformó en una convención. (LÓPEZ, 2014, p. 19)

No século XIX, portanto, foi estabelecido um comportamento a ser adotado nas salas de concerto que disciplinou os corpos do público e foi posteriormente dado como naturalizado, e isso ocorreu no mesmo momento da consolidação do concerto público – quando a música saiu da exclusividade das cortes ou dos salões particulares para espaços acessíveis à população em geral, como teatros e salas de concerto. Essa convenção, afirma a autora, fixou o público como sujeito consumidor coletivo e anônimo e a arte como produto de consumo, assim como impôs esses valores como universais, únicos, válidos, verdadeiros e superiores a outros, dentro de um esquema de colonização no campo simbólico, corroborando com a noção de colonialidade do saber que mencionamos anteriormente, como exposta por Mignolo (2005) e por Dussel (1992),



que afirma que os valores ocidentais são impostos como modelos que toda a chamada “civilização” deveria seguir ao risco de terem suas culturas desvalorizadas e rotuladas de “atrasadas”. Esse é o local de privilégio do Ocidente, um privilégio atribuído de si para si baseado na noção de superioridade nos mais diversos campos (científico, religioso, racial e filosófico), que a partir daí pode classificar, rotular e “melhorar” o resto do mundo (MIGNOLO, 2005).

Como afirma Bakhtin-Volochínov (2016), todo signo é ideológico, as interações verbais reagem às flutuações da realidade social e os conceitos são instrumentos de disputa da luta de classes - a divisão da música entre “erudita”, “popular” e “folclórica” se deu de forma ideológica, assim como o desenvolvimento dessas divisões ao longo dos anos. López afirma que essas denominações se dão como forma de afirmar a superioridade da música (principalmente das cortes) europeia: seu modelo constituiria sinônimo de “música séria”, “música erudita”, “música culta”, “música universal”. Dessa forma a música produzida nas Américas, e mais ainda, a música popular americana, assim como tudo aqui produzido, já é colocada de antemão como inferior à música europeia.

Seria no século XIX que a noção de “folclórico” como aquilo que expressa a essência de uma nação seria formulada – foi nesse século, por exemplo, que os compositores de “música erudita”, como reação à influência alemã, passaram a se voltar para os próprios países, buscando inserir inspirações folclóricas em suas músicas, de forma a dar-lhes um espírito “nacional” (GROUT; PALISCA, 1988).

O conceito “música popular”, ainda para López, também seria problemático por comportar uma grande variedade de estilos. E a autora afirma:

La cuestión de la validación y de la consideración de una práctica musical pasa por el tamiz o, si se prefiere, por el filtro de las nociones construidas en ese período. Incluso hasta la valorización de lo 'popular' como manifestación sustantiva del pueblo, la noción de lo 'folklórico' como las prácticas y saberes de una cultura y la identidad concebida como 'esencia' o 'espíritu' de una nación, son todas ellas construcciones del s. XIX y, por ende, románticas y eurocentradas. (LÓPEZ, 2014, p. 21)

Portanto, para López, o início do uso da visão do folclore como forma de manifestação da essência de um povo, datada do século XIX, dialoga com o conceito de Hall, dado que o autor afirma que a noção de “tradição” como resistência às mudanças surgiu principalmente devido àquelas advindas das alterações das relações no campo, e, posteriormente, da revolução

industrial. A autora percebe, no entanto, a noção eurocêntrica dessa divisão, sendo que no mesmo contexto a cultura produzida fora da Europa será vista como inferior, pois a cultura “universal” e atemporal, que falaria a todos, seria a europeia.

Percebemos, portanto, que a visão da separação entre a música erudita e a música popular atendeu a visões que muitas vezes buscavam valorizar a primeira em relação à segunda. Ao mesmo tempo, essa divisão de certa forma não foi impermeável, “empréstimos” e influências mútuas podem ser identificadas. Por isso, neste trabalho, seguiremos as ideias de Napolitano e de Chartier, principalmente na questão delineada pelo último quando se refere a analisar as relações, apropriações e imbricações – isso sem deixar de lado, no entanto, o processo de racialização que a música popular, e, principalmente, a música popular “latino”-americana pode ter sofrido em meio a essas tentativas de categorizações e rotulações.

O embate ideológico acima apresentado fará parte da NCCh. Movimento musical oriundo das pesquisas feitas a respeito da música folclórica chilena, seus músicos buscavam defini-la dentro do que poderia se caracterizar como “identidade própria” chilena ou “latino”-americana. A respeito dessa questão, Schmidiecke observa: “buscou-se definir o movimento a partir das características observadas na conduta e no repertório do grupo de músicos em questão, tendo como eixo seu compromisso político (com a esquerda), social (com os trabalhadores) e cultural (com o folclore chileno e latino-americano)” (SCHMIEDECKE, 2017, p. 147). Isso também pode ser identificado nas falas de Víctor Jara, por exemplo, contra o caráter “estrangeirizante” das músicas que eram veiculadas nas rádios<sup>21</sup>. No entanto, ao mesmo tempo, o movimento abraça conceitos de hibridez, quando, por exemplo, encena a “Cantata de Santa Maria de Iquique”, de Luis Advis, que mescla um gênero religioso próprio do que seria da música “erudita” (Johann Sebastian Bach, por exemplo, compôs várias cantatas) com instrumentos tradicionais incaicos, como a flauta quena e siku (ou antara), e a temática de um massacre que ocorreu no Chile no início do século XX, ou em “El derecho de vivir en paz”, na qual se utilizam guitarras elétricas, baixo elétrico e bateria, instrumentos que eram à época ligados ao imperialismo europeu e, principalmente, norte-americano. Outras canções adotavam instrumentos da “música erudita” como oboé e quarteto de cordas, como já afirmamos.

---

<sup>21</sup> Como na transcrição que mencionaremos mais adiante nesta dissertação, na qual Jara afirma que “Nosotros sentimos, un grupo de compositores, que este era el camino, que la canción debería tomar en nuestro país, es decir un grupo de gente que pensaba que ya basta de música ‘extrangerizante’ o de música que no nos ayude a vivir, que no dice nada, que nos atinge en un momento y que nos deja tan vuelco como siempre” (<<https://www.youtube.com/watch?v=FcuIAvRNCcU>> acesso em 16/08/2017. Transcrição nossa.)

Kósichev (1990) afirma que a adesão à NCCh de compositores profissionais com formação “de conservatório”, citando Sergio Ortega, Gustavo Becerra e Luis Advis, que atuavam inserindo instrumentos populares e elementos do folclore em suas composições, enriqueceu o conteúdo musical do movimento. O autor indica ainda que os conjuntos não eram opostos a esse tipo de música e que “las obras más populares del repertorio de Quilapayún eran canciones-panfletos y cantatas que el propio conjunto consideraba como un peculiar puente entre la música culta y la popular” (KÓSICHEV, 1990, p. 14) – de fato os compositores Advis e Ortega trabalharam em parceria com o grupo em diversos álbuns. No entanto, pode se considerar que a hibridez já estava presente antes disso, dado que o violão, instrumento adotado na *nueva canción* não é um instrumento indígena, apesar de já estar ligado à noção de instrumento das classes populares<sup>22</sup>. A noção da difícil distinção entre cultura “letrada” ou “erudita” e “popular” foi mencionada anteriormente, quando abordamos as noções de “popular” de Stuart Hall e Roger Chartier.

É pertinente lembrar que na historiografia as interpretações são relativas “à resposta que cada autor dá a questões análogas do presente [...] uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise dos documentos, é sempre dirigida pela leitura do presente” (CERTEAU, 1982, p. 34). Assim, concordando com Certeau, vemos a historiografia como influenciada pela situação atual, o contexto imediato vivido pelo pesquisador (não é, portanto, “neutra”, “isenta”), e, ao escrever este trabalho temos consciência desta relação e datação e que os problemas aqui colocados dialogam com problemáticas atualmente vividas. Para nós foi impossível, por exemplo, não relacionar os acontecimentos pré-golpe no Chile com acontecimentos recentes no Brasil, assim como não pudemos nos isentar de relatar pelo menos um pouco da face que o fascismo mostrou à realidade chilena. As respostas às questões aqui colocadas, não são, portanto, absolutas, e nem têm essa pretensão.

Para analisar a influência da música popular na sociedade utilizaremos, além dos autores já mencionados acima, autores como John Street (2003), Franco Fabbri (1981) e Tia DeNora (2010). DeNora (2010) defende que a música pode ser usada como forma de prover sentido a situações, como forma de se engajar em ações, de prover identidade a um grupo ou a si mesmo. Apesar de, em seu estudo, a autora se referir à música em um aspecto de uso mais pessoal, e, no

---

<sup>22</sup> Sobre o violão ser considerado um instrumento ligado às classes populares, Gomes (2013) afirma que na América Latina o violão passou a ser utilizado pelas classes superiores graças à difusão e popularização da projeção folclórica na década de 1950-60 – até então era considerado um instrumento utilizado somente pelos “pobres”.

máximo, como influenciadora de conduta em ambientes específicos (academia de ginástica, festas, aeroporto), acreditamos que as conclusões às quais chegou podem ser utilizadas ao estudo aqui apresentado. DeNora conclui que a música contribui não só para a construção de uma identidade individual, mas também para o processo de recuperação de uma memória de identidade e de experiências passadas (DENORA 2010, p.63). Se a música tem o poder de “levar as pessoas” a um tempo anterior em suas vidas, de ativar memórias particulares de certas fases de sua juventude e de certas relações, talvez ela possa fazer o mesmo em relação a vivências não tão íntimas, vivências políticas e sociais, ativando, dessa forma, memórias coletivas. A autora afirma ainda que a música é um material que pode ser utilizado para construir uma ordem social e que “a presença da música é claramente política, e todos os sentidos que o político pode ser concebido” (DeNora 2010, p. 163).

Como complemento às conclusões de DeNora, podemos citar Nicholas Cook a respeito da análise da estrutura musical:

Há algo fascinante na própria ideia de se analisar música. Pois a música está certamente entre as mais desconcertantes das artes em seu poder de mover as pessoas profundamente quer elas tenham ou não qualquer especialidade técnica ou entendimento intelectual a seu respeito. Ela move as pessoas involuntariamente, até mesmo sublinaramente, e isso tudo é feito por meios das formas aparentemente mais precisas e racionais. Se poucas combinações de alturas, durações, timbres e valores dinâmicos podem destrancar os conteúdos mais escondidos do ser espiritual e emocional do homem, então o estudo da música pode ser a chave para o entendimento da natureza humana<sup>23</sup> (COOK, 1987, p. 1).

À parte o romantismo dessa afirmativa e da defesa subjacente à maioria dos profissionais a respeito de seu próprio campo de estudos, o efeito da música sobre o cérebro é objeto de estudos específicos das áreas de neurolinguística e da cognição, que mostram que a ideia apresentada por Cook não é sem fundamento. Maria de Lourdes Sekeff pesquisou os usos e efeitos da música e diversos campos:

Falar do *poder* da música é assinalar de algum modo a sua influência no ser humano pois, como fenômeno físico (*som, ruído, silêncio* – objeto da físico-acústica) e como

---

<sup>23</sup> “There is something fascinating about the very idea of analyzing music. For music is surely among the most baffling of the arts in its power to move people profoundly whether or not they have any technical expertise or intellectual understanding of it. It moves people involuntarily, even subliminally, and yet all this is done by means of most apparently precise and rational techniques. If a few combinations of pitches, durations, timbres and dynamic values can unlock the most hidden contents of man’s to an understanding and emotional being, then the study of music should be the key to an understanding of man’s nature.” (COOK, 1987, p. 1, tradução nossa)

fenômeno psicológico (*relações sonoras* – objeto da psicologia), seus elementos constitutivos e sua sintaxe de semântica singular induzem correspondentes movimentos biológicos, psicológicos e mentais. [...] a música constitui ferramenta auxiliar na educação, da mesma forma que participa de diferentes tratamentos de recuperação. (SEKEFF, 2007, p. 69)

A mesma autora afirma ainda que:

Seu estímulo abala o sistema sensorial, motor, afetivo, mental; provoca mudanças no metabolismo, acelera e altera a regularidade da respiração, determina o efeito acentuado mais variável sobre o volume sanguíneo, o pulso e a pressão arterial, abaixa o limiar em relação a estímulos sensoriais de diversos tipos, participa das bases fisiológicas da gênese de emoções, repercute sobre as glândulas da secreção interna, atua sobre o córtex cerebral, o sistema neurovegetativo, o ritmo cardíaco, a amplitude respiratória, o sistema neuroendócrino, e no caso de sons mais agudos, evoca um efeito mais positivo nos ouvintes; motiva, emociona, move a química cerebral e influencia a conduta. (SEKEFF, 2007, p. 78)

Dessa forma, a ação da música sobre o cérebro humano, influenciando a emotividade, e inclusive, reações fisiológicas, é hoje algo reconhecido e estudado. Consequentemente, a sua análise pode auxiliar na elucidação de “construções” de sentimentos ou de sensações por meio de determinada obra.

John Street (2003) defende que o estudo das ciências políticas pode iluminar o estudo da música e vice-versa: a música e o cenário político se influenciam mutuamente, não se podendo deixar de lado, no entanto, que a função da música dentro de um contexto de protesto social não pode ser dissociada de seu conteúdo estético. O autor afirma que, no contexto da censura imposta em diversos países, o poder da música pode ter sido mais suposto do que efetivo:

O potencial de a música em promover causas aprovadas é ligado ao seu potencial de constituir combustível para a rebelião. [...] Se se acredita que o poder da música pode ser aproveitado para evocar e articular sentimentos e identidades oficialmente endossados, então o corolário disso é a crença de que ela pode também evocar e articular sentimentos que não sejam bem-vindos e identidades transgressivas. É assim que Estados e seus agentes devotaram considerável tempo e esforço para censurar a música com o intuito de se resguardar contra seus efeitos malignos. [...] A intervenção estatal pode politizar o apolítico ou irrelevante, então o que estamos observando é a operação estatal, seus preconceitos e paranóias, e não o potencial intrínseco da música.<sup>24</sup> (STREET, 2003, p. 117, 119)

---

<sup>24</sup> “The potential of music to promote approved causes is linked to its potential to fuel rebellion [...] If it is believed that music’s power can be harnessed to evoke and articulate officially endorsed sentiments and identities, then a corollary of this is the belief that it can also evoke and articulate unwelcome sentiments and transgressive identities. So it is that states and their agencies have devoted considerable time and effort to the censorship of music in order to guard against its evil effects. [...] State intervention may politicize the apolitical or irrelevant, so that what we are

Portanto, não se deve confundir um suposto poder atribuído à música por governos ou organizações que temem contestações, que muitas vezes a olham de forma fetichizada, com o poder que a música possui de fato. O autor continua seu raciocínio afirmando que a importância da relação da música com a política se dá pelo fato de que a música “sustenta modos de vida e identidades<sup>25</sup>” (STREET, 2003, p. 119) e por isso há movimentos de defesa de certas formas de se executar o jazz, por exemplo, ou de defesa da música indígena ou folclórica – noção também que se liga à NCCh. Propõe, ainda, um estudo mais cuidadoso de como a música é usada politicamente e como esse uso é ligado à forma com a qual a música se relaciona com o pensamento e ação políticos. Sobre esse aspecto, tais debates seriam, geralmente, fundados em uma visão da música como forma de resistência e de oposição, em seus diversos períodos e formatos. Sob este viés, afirma Street, os movimentos sociais fornecem o contexto no qual a música é ouvida e interpretada, solidificando memórias coletivas e o senso de comunidade e identidade. Street conclui que não deve se deixar de lado, dentro desses estudos, a abordagem estética em si e a importância da habilidade do artista em se comunicar musicalmente: “Textos musicais - ou quaisquer outros culturais - não podem ser lidos simplesmente como documentos de aspiração ou ressentimento ou conformidade políticas. Eles têm que ser vistos, primordialmente, como formas de prazer estético” (STREET, 2003, p.128). Dessa forma, deve-se, ao analisar a música de protesto, não tratá-la como um objeto de conteúdo meramente político ou social, e sim como uma forma de arte que guarda também uma função sensorial, que objetiva gerar sensações e reações diversas no público, não somente prazer, mas também surpresa, rejeição ou revolta. É também esse tipo de análise que realizaremos nesta dissertação, buscando aliar, da melhor forma possível, a questão da estética musical (incluindo a relação letras/harmonia, letras/frases musicais e temática/instrumentação) às questões do movimento político-social da NCCh.

No artigo *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, Fabbri realiza uma classificação dos gêneros inseridos dentro da classificação geral de “canção”. Esse autor define gênero musical como eventos governados por regras socialmente aceitas. Essas regras que definem cada gênero seriam de ordens técnica e formal, semióticas, de comportamento, sociais e

---

observing is the operation of the state, its prejudices and paranoia, and not the intrinsic potency of music.” (STREET, 2003, p. 117, 119, tradução nossa)

<sup>25</sup> “Music sustains ways of life and identities”. (STREET, 2003, p. 119, tradução nossa)

ideológicas (sendo que a ideologia, no caso, poderia favorecer o conhecimento de certas regras e a ocultação de outras) e econômicas e políticas. Assim, o evento musical caracterizado como canção teria, em geral, as características de ser de curta duração<sup>26</sup> (entre três e seis minutos), com letra, que aceita convenções estruturais e de notação europeias, de composição estrófica curta, com melodia influenciada pela fala e geralmente acompanhada por outros instrumentos musicais. A canção política seria acompanhada, geralmente, por blocos de acordes, com violão, sem bateria, mas com outros instrumentos de percussão, na qual a eletrificação “ainda é considerada uma violação” (FABBRI, 1981, p. 66). No campo semiótico, Fabbri define que a canção política deve abordar uma realidade atual ou histórica.

Para trabalhar especificamente a análise das músicas utilizarei principalmente a metodologia Tripartite de Semiologia Musical como proposta por Jean Molino e Jean Jacques Nattiez (2002). O modelo tripartite analisa as formas simbólicas como constituídas por três níveis: a dimensão poiética, a dimensão estética e o nível neutro. A dimensão poiética analisa o conteúdo tendo como foco o processo de criação, da composição musical. A dimensão estética busca a construção da significação da mensagem pelos receptores, ou seja, como os ouvintes percebem ou podem perceber aquilo que é captável pela audição. O nível neutro, também chamado de “nível material ou imanente” por Nattiez, é constituído pelos vestígios passíveis de serem observados e descritos – não aquilo o que o compositor teria a intenção dizer ou o que o público poderia perceber, mas o que é “racionalmente” analisado. Esses níveis serão estudados em conjunto, e não compartimentalizados.

Essas análises serão auxiliadas pelas técnicas de análise harmônica, fraseológica e de formas musicais propostas por Julio Bas (1947), complementada por Ellis Kohs (1973) e Joachim Zamacois (1990). Também serão consideradas as propostas analíticas para música popular de Phillip Tagg (2003), em particular a lista de parâmetros de expressão musical, e também os parâmetros de análise de canção definidos por Marcos Napolitano (2002).

A associação desses diversos métodos foi escolhida para termos à mão as ferramentas que vemos necessárias para a análise de cada música, e para evitar a tendência presente em algumas análises de “amarrar” a criação à forma, ou seja, forçar um encaixe ou não valorizar aspectos que

---

<sup>26</sup> Aqui é pertinente o apontamento de Schmiedecke ao afirmar que a padronização da duração das faixas se deve, pelo menos no que concerne à gravação, os discos de goma-laca de 78 RPM, pois tinham a capacidade de gravar 3 minutos por lado, e, mesmo com o advento do *Long Play* de vinil de 33 1/3 RPM o formato se manteve na música popular (SCHMIEDECKE, 2015, p. 119).

não se adequem à determinada forma de análise, como alerta Cook (1987) em relação a certos analistas, assim como pela consciência de que cada forma de análise propicia o levantamento de questões diferentes à criação artística.

Tagg propõe para análise uma lista de parâmetros de expressão musical que inclui: aspectos temporais (como pulso, métrica), melódicos (registro, escalas, motivos rítmicos, contorno, timbre), orquestração, tonalidade e textura, dinâmica (intensidade), acústica (local da *performance*), eletromusicalidade e mecânica (como filtros, distorção e mixagem). Outras questões desenvolvidas por Tagg e que serão levadas em conta na análise são a noção de musemas como unidade mínima de expressão, o estabelecimento de relações melodia/acompanhamento e a análise da transformação das frases musicais (TAGG, 2003, pp. 16-17).

Napolitano (2002) marca o que deve ser levado em conta na análise dos parâmetros poéticos e musicais. Dentre os parâmetros poéticos, ele lista: mote (tema da canção), identificação do eu-poético e seus interlocutores, desenvolvimento, forma (tipos de rimas e formas poéticas), ocorrência de figuras e gêneros literários e ocorrência de intertextualidade literária. Entre os parâmetros musicais, elenca: melodia (tensão/repouso, clima predominante, identificação de intervalos), arranjo (instrumentação e tipos de acompanhamento), andamento, vocalização, gênero, intertextualidade musical e efeitos eletroacústicos. Levando em conta essas proposições, buscaremos identificar como as letras e temáticas de determinadas canções se relacionam com sua fraseologia e harmonia, assim como a tessitura vocal e instrumentação utilizada.

Devemos ressaltar que buscaremos sempre aliar a análise formal da música à teoria decolonial que defendemos neste trabalho, relacionando os aspectos temáticos, literários, poéticos, harmônico, melódicos e instrumentais à leitura decolonial que empreendemos, bem como a aspectos da ferida colonial e dos estudos culturais.

Nas gravações feitas a partir de apresentações ao vivo, também serão estudados alguns discursos/comentários que antecedem a *performance* e como eles podem alterar ou revelam alterações que possam ter ocorrido nos significados possíveis das canções. Gestos e expressões dos intérpretes em vídeo também são observados.



As escolhas das canções analisadas consideraram a divisão temporal das obras de Jara proposta implicitamente por Joan Jara<sup>27</sup> (1998), Acevedo et.al. (s.d.) e San Román (2014). De acordo com San Román, as obras de Jara passaram por diferentes fases: a primeira, até aproximadamente 1968, mais particularista na qual os aspectos sociais não eram muito debatidos – apesar de já ser um tema presente; a segunda fase, na qual o compositor abraça questões de cunho social e político; a terceira fase, de campanha presidencial para eleição de Salvador Allende, no qual as letras se tornam mais claramente políticas; a quarta fase, quando do início do governo do Unidad Popular (UP), com letras que remetem às esperanças do novo quadro político e também às questões internacionais; e, por fim, a quinta fase, que busca resgatar a união da esquerda para fortalecer o governo da U.P., diante da crise causada pelo caos econômico potencializado por ações da CIA (BANDEIRA, 2008; SAN ROMÁN, 2014). Acevedo e os demais organizadores de “Víctor Jara: obra musical completa” dividem a sua vida/obra em três grandes períodos (de 1957 a 1965; de 1966 a 1969 e de 1969 a 1973), e subdividem em oito de acordos com temáticas e músicas instrumentais. Pela maior facilidade, apesar de levarmos esta categorização em consideração, adotaremos a subdivisão em cinco partes.

### 1.3. Revisão Bibliográfica

Nos parágrafos seguintes, farei breve revisão bibliográfica de alguns trabalhos feitos a respeito na NCCh e com os quais este trabalho dialoga. Não se trata de tudo o que foi produzido a respeito do tema, mas o que até agora chegou às nossas mãos.

Joan Jara, viúva de Víctor Jara, escreveu um livro que talvez seja um dos mais significativos a respeito de Víctor e fonte comum para muitas pesquisas a respeito da NCCh. Em “Canção Inacabada: a vida e obra de Víctor Jara”, Joan escreve as memórias e experiências vividas com o cantor, suas lutas em prol da revolução social e política, bem como aspectos de sua vida e carreira. Acredito ser pertinente nos determos um pouco sobre Joan Jara. A maioria dos pesquisadores utiliza sua obra aparentemente sem uma reflexão a respeito de sua pessoa e a importância recíproca que Joan e Víctor representaram um para o outro, pois ela o acompanhou durante muitos anos.

---

<sup>27</sup> Joan Jara marca o período no qual as canções de Víctor deixam de ser predominantemente autobiográfica e passam a ter um conteúdo de cunho social mais explícito, propriamente a partir de 1969.

Joan Jara é uma dançarina inglesa, que se mudou para o Chile em 1954, quando tinha um relacionamento com o chileno Patricio Bunster, que também era bailarino. Eles viveram juntos alguns anos e tiveram uma filha – Manuela (curiosamente Manuel é nome do pai de Víctor) - e Joan foi professora de Víctor na faculdade. Quando estava grávida, o romance entre ela e Patricio terminou, e o relacionamento entre ela e Víctor começou algum tempo depois do nascimento de Manuela, e tiveram mais uma filha juntos, Amanda (nome da mãe do cantor). Joan afirma que apesar de Víctor ser comunista e ela admirar sua dedicação às causas que ele lutava e também compartilhar de suas preocupações sociais e políticas, ela não se considerava comunista.

O livro de Joan Jara é muito interessante pela visão “em primeira mão” dos fatos passados pelo casal, a percepção dos acontecimentos, conversas e cartas, assim como do processo composicional de Víctor e seu contato com suas inspirações. No entanto, exatamente pela proximidade da autora e da admiração perceptível que ela nutria pelo marido, ela poetiza algumas vezes, por exemplo, os momentos nos quais ele compunha suas músicas. Mas, por outro lado, temos a consciência de ler com cautela não só essa fonte, como todas, dado que nenhuma fonte é isenta, não há fonte “neutra”.

Sílvia Sônia Simões, em sua dissertação de mestrado em História pela UFRS realiza uma análise que toma Víctor Jara como intelectual orgânico, noção que traz de Gramsci<sup>28</sup>, através uma análise geral da NCCh, e em particular do disco *La Población*. Faz um estudo também a respeito da instauração do terror como forma de controle após o golpe militar no Chile. Essas noções são associadas às ideias de cultura e tradição trazidas pela autora principalmente de Stuart Hall e Raymond Williams. Simões busca mostrar como a subjugação dos movimentos populares foi tão importante ou mais importante que dos canais propriamente políticos, e que a execução de Jara se inclui na instauração do terror pelo exemplo: o corpo de Jara, junto com outros executados, antes de ser enviado ao necrotério, foi jogado em praça pública, mais especificamente, em uma

---

<sup>28</sup> Sobre o termo “intelectual orgânico” Gramsci afirma que: “Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político” (GRAMSCI, 1982, p. 03) – ou seja, o intelectual orgânico é aquele que, nascido na própria camada social a qual se dirige, trabalha para os benefícios sociais de dessa classe. No entanto é curioso afirmar que na obra “Os Intelectuais e a formação da Cultura” Gramsci afirma que a massa dos camponeses não elabora seus próprios intelectuais orgânicos, embora outros grupos daí extraíam seus intelectuais (ou melhor, os intelectuais que exercem essa função na sociedade, dado que afirma que todos os homens são intelectuais) – Jara, de uma forma ou de outra de fato se encaixa na categoria, dado que se transferiu para a cidade na sua adolescência.

*población*<sup>29</sup>. Deixar corpos nas ruas, de acordo com Simões, foi uma tática utilizada nos primeiros momentos do golpe para criar o clima de medo e insegurança. Isso evoca a noção dos “corpos troféus”, que envolve torturar, matar e expor, como afirma Perera:

Como imagem, evento, espetáculo, artefato, commodity, o troféu serve literariamente para objetificar – para suspender no tempo, para recompor dentro de uma moldura escolhida, para negociar como mercadoria, para lembrar em triunfo e expor em advertência - corpos-alvo que habitam a categoria de animalidade política.<sup>30</sup> (PERERA, 2014, p. 4)

Brum (2014) afirma que no dia que o corpo de Jara foi encontrado pelos *pobladores*, houve, durante a madrugada, uma simulação de tiroteio que serviria para “justificar” aquelas mortes – embora, de acordo com o autor, os moradores soubessem que o tiroteio era simulação quando viram os corpos. Mesmo que de fato tivesse havido um tiroteio isso não descaracterizaria essa ações como exibições de corpos-troféus, especialmente se considerarmos o “hábito” dessa atitude nos primeiros dias da ditadura chilena e que, de acordo com Sirkis (1981), os tiroteios e a exibição de corpos quase não aconteciam no Barrio Alto, ou seja, nas regiões “nobres” da cidade.

Os corpos eram trazidos pelos militares, tinham que ser recolhidos nas ruas, nos rios ou eram deixados na porta do necrotério de Santiago como mostram os depoimentos recolhidos pelo Archivos Chile:

En esos meses la mayoría de los cadáveres fue abandonada en sitios eriazos, calles y carreteras. Los registros del Servicio Médico Legal dan cuenta de 193 casos de muertos encontrados en la “vía pública”, sin especificar el lugar. Según el Libro Transfer y otros datos entregado por el SML, 123 personas fueron arrojadas en ríos y canales de la Región Metropolitana. [...] Todos esos cadáveres – los que aparecían frente al portón de la morgue por las mañanas, los que se debían recoger en la vía pública, y los que dejaban los camiones militares dentro del mismo IML- repletaban las salas, pasillos y escaleras del Instituto, a la espera de su turno para una somera autopsia<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> As *poblaciones*, parecidas com as favelas brasileiras, eram formadas quando camponeses ou sem-teto invadiam terrenos próximos às grandes cidades ou a bairros mais “abastados” (JARA, 1998; BANDEIRA, 2008). Quando essa ocupação passou a ser organizada (ocupação simultânea por muitos moradores), sendo a primeira a de Herminda de La Victoria, em 1957, surgiu a expressão *poblaciones callampas* – o termo “callampa” se refere aos cogumelos, ou seja, seriam *poblaciones* que cresciam rapidamente (BRUM, 2014).

<sup>30</sup> “As image, event, spectacle, artifact, commodity, the trophy serves literarily to objectify—to suspend in time, to re-compose within a chosen frame, to trade as commodity, to memorialize in triumph and to expose in warning—target bodies that inhabit the category of political animality.” (PERERA, 2014, p. 4, tradução nossa)

<sup>31</sup> <<https://bit.ly/2H4kJjn> /> acesso em 17/04/2018. O ArchivosChile também mapeou locais onde os corpos eram recolhidos na cidade de Santiago nos três primeiros meses da ditadura, mostrando que a maioria era encontrada da região central da cidade. O mapa pode ser acessado em: <<https://bit.ly/2T3P1Ku>> acesso em 17/04/2018

Simões também traz informações a respeito de expressões utilizadas no Chile e um inventário de instrumentos utilizados na NCCh, bem como transcrições de cartas e reportagens. A respeito de Jara como intelectual orgânico, gostaríamos de apontar ainda a noção de Gramsci de consciência crítica:

A compreensão crítica de si mesmo é obtida, portanto, através de uma luta de ‘hegemonias’ políticas, de direções contrastantes, primeiro no campo da ética, depois no da política, atingindo, finalmente, uma elaboração superior da própria concepção do real. A consciência de fazer parte de uma determinada força hegemônica (isto é, consciência política) é a primeira fase de uma ulterior e progressiva autoconsciência, na qual teoria e prática finalmente se unificam. (GRAMSCI, 1986, p. 21)

Acreditamos que Víctor Jara também se encaixa nessa concepção de autoconsciência progressiva de Gramsci, além do intelectual orgânico – como artista que buscou manter uma coexistência entre sua teoria e prática.

Natália Ayo Schmiedecke dedicou-se à pesquisa sobre a NCCh em sua dissertação de mestrado e em sua tese de doutorado. A primeira, transformada no livro intitulado “Não há revolução sem canções: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966 – 1973”, realiza um apanhado do movimento desde os momentos anteriores a sua ascensão até o golpe militar, do ponto de vista da relação dos músicos da NCCh (particularmente Víctor Jara, Quilapayún e Inti Illimani, e também Patricio Manns) com o cenário nacional, continental, mundial e os ideais revolucionários. Em sua tese de doutorado, “‘Nuestra mejor contribución la hacemos cantando’: A Nova Canção Chilena e a ‘Questão Cultural’ no Chile da Unidade Popular”, Schmiedecke analisa como os músicos se tornaram parte de uma intelectualidade engajada, inscritos no debate do papel da cultura na Via Chilena ao Socialismo, juntamente a cientistas sociais, escritores e militantes da coalizão *Unidad Popular*, tendo por base documental principalmente a imprensa (jornais e revistas) e os discos lançados entre 1970 e 1973. A pesquisadora buscou observar até que ponto os músicos concordavam com as propostas do governo, se de fato influenciaram as políticas culturais e suas tendências nos debates propostos e se os debates nos quais estavam inseridos se refletiam em suas obras nos seus discos.

Carla de Medeiros Silva, em sua dissertação de mestrado, “Música Popular e Disputa de Hegemonia: A Música Chilena Inspirada nas Formas Folclóricas e o Movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970” (2008), aborda a música de inspiração folclórica no Chile desde a

década de 1920, com foco maior no período entre 1965 e 1970, e o vínculo que buscou-se estabelecer entre a classe trabalhadora e o projeto político de transformação social proposto pelo movimento da NCCh, que a autora vê como pertencente à classe média.

Silva realiza uma ampla pesquisa a respeito do contexto político e social, os embates eleitorais, formas de difusão, e também de como a NCCh consistiu em uma forma de disputa por uma visão de mundo que teve como palco o folclore e a cultura popular, utilizando como referenciais as definições de Williams, Hall, Thompson e Gramsci. Também levanta ampla bibliografia e a respeito da história da NCCh e movimentos artísticos anteriores e contemporâneos, como o do neofolclore. A autora analisa como as letras se relacionaram com os acontecimentos políticos e sociais, com a religião, com o campo, e como buscavam veicular uma imagem do trabalhador chileno e suas lutas. Conclui, por fim, que o movimento buscou reabilitar, nos costumes, no senso comum e na música popular, elementos de rebeldia à dominação burguesa.

Caio de Souza Gomes, também em uma dissertação de mestrado, intitulada: “‘Quando um muro separa uma ponte une’: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)”, aborda as formas que uma possível união latino-americana foi idealizada e divulgada por músicos da canção engajada em diversos países, particularmente Argentina, Uruguai, Chile, Cuba e Brasil, analisando a hipótese de que os músicos realizaram “conexões transnacionais” - com viagens, congressos, manifestos e trocas musicais. O autor também estabeleceu a proposta de uma periodização do movimento (1963-1966 - formação; 1967 – 1969 – intensificação e redimensionamento do discurso pela unidade latino-americana; 1970 – 1976 – radicalização e modificação do movimento com o exílio, devido aos golpes militares, sendo o último na Argentina).

O jornalista Maurício Brum escreveu um livro baseado em uma reunião de 50 depoimentos a respeito da vida e da morte de Victor Jara, em seu livro, de 2014: “Estádio Chile, 1973: Morte e vida de Víctor Jara, a voz da Revolução Chilena”. Intercalando o contexto histórico com a narrativa da vida do cantor, mostra como os acontecimentos históricos impactavam a vida da população e, também, de Víctor Jara.

O jornalista e ativista Gabriel San Román, em “Venceremos!” (2014), narra sobre o movimento da NCCh, desde os movimentos musicais antecessores da década de 1950, e sua forma de intervenção no social, relacionando a música à revolução política e aos acontecimentos

sociais e políticos até 1973, tendo como foco principal o cantor Víctor Jara. Realiza, também uma crítica à indústria musical contemporânea, salientando o exemplo positivo proposto pela DICAP como selo musical alternativo.

Também jornalista, o soviético Leonard Kósichev, que trabalhava no Chile quando aconteceu o golpe militar, escreveu uma biografia sobre Víctor Jara, “La Guitarra y el Poncho de Víctor Jara” (1990), baseado nas suas experiências e anotações no Chile, material que coletou ao longo de anos, bem como entrevistas que teve com Víctor Jara e com sua esposa Joan, e seus conhecidos e familiares, e também cartas que trocou com alguns artistas.

O artigo de Ariel Mamani, “Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973)”, traz relevantes informações acerca do surgimento, funcionamento e importância das *peñas* no Chile e como elas funcionavam não só como locais de exposições artísticas e de liberdade para os músicos buscarem inovações, como também constituíam locais de debates políticos. Mostra também como o conceito das *peñas* foi apropriado por diferentes setores, que a desvincularam de seu conteúdo ideológico original, surgindo *peñas*, por exemplo, em bairros nobres ou que repudiavam a canção de protesto.

Em “Víctor Jara: Obra Musical Completa”, a Fundación Víctor Jara (criada por Joan Jara) realizou uma transcrição para a partitura de todas as canções compostas por Jara, de forma a divulgar e incentivar a propagação da obra do artista. O trabalho foi organizado e as transcrições foram feitas por Claudio Acevedo, Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres e Mauricio Valdebenito. A coletânea traz também uma biografia e explicações a respeito de sua vida e obra, dividindo-as em 3 períodos, levando em consideração a forma que o artista busca suas fontes e seus procedimentos, aborda as temáticas e realiza inovações: “Cantos de la tierra” (de 1957 a 1965), “Pongo en tus manos abiertas” (1966 a 1969) e “Los caminos se abren” (1970 a 1973). Traz também uma variedade de fotos e artigos de jornal. Para as partituras, inclui explicações a respeito das canções e legendas para explicitar as técnicas utilizadas por Víctor ao violão. As análises aqui presentes se baseiam nessas partituras, que foram transcritas por estudiosos da obra de Víctor Jara. Essas partituras, assim como qualquer partitura, não são capazes de ser um reflexo de uma interpretação, mesmo porque as próprias interpretações de uma canção variam entre si – uma apresentação nunca é igual à outra. Contudo, acreditamos que constituem uma boa base para analisarmos as relações entre a construção poética e musical da obra.

Documentários como “El Derecho de Vivir en Paz<sup>32</sup>”, de 1999, dirigido e produzido por Camen Luz Parot, contém importantes depoimentos de familiares e amigos de Víctor Jara, além de sobreviventes que estiveram com ele quando da invasão pela polícia da Universidad Técnica de Chile, local onde Víctor trabalhava e foi capturado durante o golpe militar que instaurou a ditadura de Augusto Pinochet. O documentário “Compañero Víctor Jara of Chile<sup>33</sup>”, de 1974, dirigido por Martin Smith y Stanley Forman, também traz importantes informações e depoimentos acerca do cantor, principalmente de Joan Jara, em formato biográfico.

A apresentação gravada em estúdio de Víctor Jara para um canal de TV peruano<sup>34</sup>, dirigido por César Cefferino Pita, em 1973, mostra-se uma rica fonte para análise do discurso do cantor, bem como de seu gestual, expressões faciais e entonação de voz. As apresentações, também disponíveis em rede, de concertos dados por Víctor em Havana (Habla y Canta en vivo en La Habana, 1972)<sup>35</sup> e na cidade de Valparaíso (Víctor Jara en vivo en el Aula Magna de la Universidad de Valparaíso: 29 de mayo de 1970)<sup>36</sup>, apesar de não terem vídeo, são interessantes também pelos discursos e conversas que Jara estabelece com a plateia e para analisar modificações de suas interpretações ao vivo, comparadas com as gravações de estúdio.

---

<sup>32</sup> Disponível em < <https://bit.ly/2Su6GWw>> Acesso em 25/12/2017

<sup>33</sup> Disponível em < <https://bit.ly/2IQKtSG>> Acesso em 10/01/2018

<sup>34</sup> Disponível em < <https://bit.ly/2VpCXj4> > Acesso em 10/01/2018

<sup>35</sup> Disponível em: < <https://bit.ly/2Sv1q4P>> Acesso em 10/01/2018

<sup>36</sup> Disponível em: < <https://bit.ly/2NwlyCD>> Acesso em 10/01/2018

## CAPÍTULO 2 – A *NUEVA CANCIÓN CHILENA* E SEU CONTEXTO

### 2.1. Contexto Político-Social

É pertinente, antes de iniciar essa seção da dissertação, explicitarmos a nossa consciência de que o que exporemos é uma narrativa. Apontamos, na introdução desse trabalho, a afirmação de Certeau de que toda narrativa histórica é suscitada por questões do presente do próprio historiador, e aqui não é diferente – as escolhas feitas não são objetivas, mas políticas e éticas. Como afirmamos anteriormente, escolhemos alguns pontos de vista entre outros tantos. Optamos, por exemplo, por incluir em nossa história como se deu a ascensão dos movimentos de esquerda no Chile e como esse caminho foi brutalmente golpeado pela ditadura pinochetista e não como, de acordo com certas visões, as reformas de Pinochet teriam feito do Chile um país que “deu certo”. A visão que expomos aqui, repetimos, é, portanto, ética e se dá sob o viés da teoria decolonial.

O contexto “latino”-americano em meados do século XX foi, como já apontado, marcado pela efervescência política e social. Governos de “esquerda” foram sucessivamente colocados no governo, ou, pelo menos movimentos de esquerda surgiram, em diversos países como Cuba, Brasil, Argentina, Colômbia, Peru e Chile. A respeito desses movimentos podemos remontar ainda à revolução Mexicana de 1910, sobre a qual algumas canções da NCCh se referem.

Salvador Allende havia, em 1964, afirmado para o presidente João Goulart e para o diplomata Moniz Bandeira que o Chile era um país no qual “as Forças Armadas eram legalistas, não intervinham na política, e que lá havia uma tradição de estabilidade” e Moniz comenta que “essa era a opinião de todos os chilenos que, àquela época, conheci em Montevidéu” (BANDEIRA, 2008, p. 35). No entanto, o próprio Bandeira, na época, não acreditava nessa estabilidade, dado as quatro guerras civis e golpes de estado que já haviam acontecido naquela país. Por fim, essa “tradição de estabilidade” seria violentamente solapada pelo golpe militar de 1973, no qual Allende se suicidou e Víctor Jara, um dos mais proeminentes representantes da *Nueva Canción Chilena* após Violeta Parra, foi preso, torturado e assassinado<sup>37</sup>. O Golpe, hoje se sabe, teve o apoio dos Estados Unidos através da CIA. Emir Sader (1991) dá uma provável

---

<sup>37</sup> DÉLANO, Manuel. La Muerte Lenta de Víctor Jara. *El País*. 05/12/2009 < <https://bit.ly/2w1ZlZv> > acessado em 16/09/17



explicação dos motivos da impressão de Allende de que o Chile não estaria sujeito a um golpe militar:

o Chile escolheu por eleições a todos os seus presidentes entre os anos de 1830 e 1970, com exceção de 1891 e do período que vai de 1924 e 1931. Desenvolveu-se no país um Congresso antes dos países europeus, salvo Inglaterra e Noruega. [...] O Chile implantou o voto secreto em 1874, antes que isso fosse feito na Bélgica, na Dinamarca, na Noruega e na França. (SADER, 1991, p. 11)

O eurocentrismo evidente dentro desse texto, que toma os países europeus como exemplos de democracia – o que é discutido pela teoria decolonial, que afirma que essas democracias não teriam tido o sucesso que tiveram não fosse a exploração e escravização dos países “subdesenvolvidos” – não invalida o conteúdo principal da citação: o Chile teve um sistema democrático e de sufrágio secreto que se iniciou antes de a maioria dos países sul-americanos.

Hartlyn e Valenzuela consideram também o Chile um caso *sui generis* na América Latina, por ter desenvolvido um “sistema pluripartidário do qual faziam parte o Partido Comunista e o Partido Socialista” (HARTLYN; VALENZUELA, 2009, p. 150). Uma explicação um pouco pormenorizada sobre o contexto chileno, que abordaremos nas páginas a seguir, é importante para se compreender porque o movimento da esquerda e o movimento operário chilenos eram considerados fortes, assim como os interesses estrangeiros influíam na política do país.

Os indígenas no Chile, país que se tornou independente em 1810 (sendo 1818 o último ano de sua guerra contra a Espanha), eram de origem mapuche e viviam no sul do país, região que não era valorizada economicamente, e por isso puderam organizar sua resistência para repelir ofensivas que vieram posteriormente. No entanto, no final do século XIX foram expulsos de suas terras. Eles representam a mais longa resistência indígena da América “Latina” (SADER, 1991), e constituíam grande influência nos movimentos camponeses, os quais tinham, em sua constituição, indígenas e seus descendentes. Silva afirma que após essa invasão, os mapuches ficaram confinados em um território pequeno e “tornaram-se um povo de agricultores empobrecidos e dominados pela lógica do latifúndio que rege as relações sociais no campo chileno” (SILVA, 2008, p. 126), no entanto eles teriam se organizado para conseguirem conquistas sociais como camponeses e como povo, unindo a questão étnica à social e aparecendo

às vezes como camponeses, às vezes como índios ou como ambos (MIRES, 1992 *apud* SILVA, 2008).

É importante também, de pronto, destacar a importância da indústria de cobre e de salitre no Chile. A indústria do salitre começou a ser explorada após a guerra do Pacífico (1864-1870, contra o Peru e a Bolívia), com a qual o Chile conseguiu os estados de Tarapacá, Antofagasta e Arica - ocasião na qual também as terras mapuches do sul foram invadidas (SADER, 1991). A exploração do salitre gerou, já em meados do século XIX, um contingente de operários assalariados no país, e, posteriormente, o cobre se tornou “a coluna vertebral das organizações sociais e políticas dos operários chilenos da velha república” (QUIJANO, 2005, p. 133). O cobre era, no início do governo de Allende, responsável por 80% da renda externa do país (HOBSBAWM, 2016, p. 429).

A interferência estrangeira no Chile era efetiva mesmo logo após a independência (como na maioria dos países da região). A envergadura de tal influência é descrita por Bandeira (2008) quando da guerra civil ocorrida durante o governo de José Manuel Balmaceda (1886 – 1891) e que terminou com sua destituição e posterior suicídio. Balmaceda defendia a proteção da indústria chilena, o sufrágio universal, a diminuição da influência oligárquica no parlamento, além da defesa da mão de obra superexplorada pelos latifundiários. Encontrou, entretanto, forte oposição, mesmo no interior do país, que deu origem a uma guerra civil (SADER, 1991). Os revoltosos representavam a coalizão parlamentar, a oligarquia chilena e as companhias salitreiras, que eram em grande parte propriedade de ingleses que temiam a nacionalização, “e a reação ao governo de Balmaceda foi instigada, sobretudo, pelo capitalista inglês John Thomas North (1842 – 1896), que controlava a maioria das jazidas, a exploração e a exportação de salitre [...]” (BANDEIRA, 2008, p. 66).

O fato de a indústria de exploração mineral representar o principal sustentáculo da economia chilena fez com que se desenvolvesse uma classe operária, como afirmamos anteriormente, o que por sua vez influenciou o cenário social e as organizações de trabalhadores. No entanto, no começo do século XX, as organizações operárias ainda não tinham sua legalidade reconhecida pelo governo, e em 1907 ocorreu o Massacre de Iquique, quando um grupo de grevistas se reuniu em uma escola e lá foram bombardeados por canhões dos navios de guerra enviados pelo governo durante as negociações, ocasionado a morte de milhares de pessoas, incluindo crianças (SADER, 1991).

Em 1909, foi fundada a Federación Obrera de Chile (FOCH). Nesse contexto, Luis Emilio Recabarren, que figuraria em uma das canções de Víctor Jara e também em poemas do *Canto Geral* de Pablo Neruda, fundou, em 1912, o Partido Operário Socialista, que após a Revolução Russa se tornaria o Partido Comunista do Chile (SADER, 1991). Em 1921, o FOCH e o Partido Operário Socialista se filiaram à Terceira Internacional, se tornando em 1922 a seção chilena da Internacional (SILVA, 2008).

Recabarren incentivava a declamação de poemas e a interpretação de canções nas reuniões e manifestações do Partido, o que gerou uma ligação entre a arte e o movimento comunista chileno (JARA, 1998; SCHMIEDECKE, 2015). O fundador do partido comunista:

concebiam a arte como elemento fundamental de conscientização dos trabalhadores, com especial interesse pelo teatro e pela poesia. Valorizando o aspecto estético e interferindo pouco no processo criativo (em comparação com os Partidos Comunistas de outros países), o PCCh foi historicamente reconhecido como um lugar privilegiado para o desenvolvimento de uma arte comprometida, atraindo dramaturgos, atores, artistas plásticos, poetas (com destaque para Pablo Neruda), músicos e dançarinos. (SCHMIEDECKE, 2015, p. 61)

A crise de 1929, agravada pelo fim do ciclo do salitre (devido ao desenvolvimento do salitre sintético), causou um esvaziamento das cidades chilenas e a renúncia do então presidente Carlos Ibañez em 1931: “Se em 1925 o salitre chegou a empregar 60 mil trabalhadores, em 1932 essa cifra havia abaixado para 8.500” (SADER, 1991, p. 30).

Os efeitos dessas crises no Chile mostraram o quanto o país era dependente do capital estrangeiro, como afirma Sader (1991, p. 30): “Quase 90% da arrecadação do Estado chileno provinha do comércio exterior, cuja rápida desapareição provocou a bancarrota do governo”. Em 1932 o brigadeiro Marmaduke Grove proclamou uma “República Socialista” por meio de um movimento revolucionário. Entre suas medidas estava a reforma agrária, a nacionalização das minas de cobre e salitre e impostos sobre as grandes fortunas. No entanto, devido, entre outros fatores, ao sectarismo do partido comunista na época, o governo foi derrubado por um golpe militar após somente 12 dias. Um dos resultados dessa experiência, no entanto, foi a fundação do Partido Socialista do Chile (SADER, 1992), formado, de acordo com Silva (2008), pelas dissidências que não concordavam com a subordinação à linha da Terceira Internacional. A respeito da criação do Partido Socialista, Alan Angell afirma que:

O insólito surgimento de um Partido Socialista forte no Chile, na década de 1930, explica-se pela combinação de vários fatores: um sistema constitucional firmemente estabelecido que permitia aos partidos atuar com liberdade no cenário parlamentar e no eleitoral; uma estrutura social na qual uma classe média excepcionalmente numerosa proporcionava uma base eleitoral para o Partido Socialista; um movimento sindical atraído pelo apoio socialista; o registro legal num momento em que o Partido Comunista, comprometido na época com uma atitude ultra-esquerdista, contestava as vantagens desse registro; e a admiração popular que despertou a ousada liderança de Marmaduke Grove, que tomou o poder em 1932 e instaurou uma república socialista que durou doze dias. (ANGELL, 2009, p. 481)

Em 1938, o candidato Pedro Aguirre Cerda, da Frente Popular (formada pelo Partido Radical, o Partido Socialista e os comunistas) ganhou as eleições presidenciais, inaugurando o período de consolidação da imagem do Chile como um país democrático, com a esquerda atuante (apesar da ilegalidade do Partido Comunista durante um certo período), e com o revezamento dos partidos no poder (SADER, 1991).

Se aproximadamente até 1929 a indústria de salitre era dominada pelo capital britânico, a partir da década de 1930 seria o capital estadunidense que dominaria a indústria do cobre chileno (SADER, 1991). Joan Jara<sup>38</sup> também aponta esse fato entre suas impressões de quando fez uma *tournee* de um espetáculo de dança no interior chileno, na década de 1950:

Para chegar a Chuquicamata – a segunda maior mina de cobre a céu aberto do mundo, importante e perdida no deserto de Atacama - , tivemos que viajar longas horas em um velho ônibus caindo aos pedaços, atravessando uma paisagem lunar de rochas e pedras, com miragens de lagos ao longe, até enfim alcançarmos a gigantesca cratera da mina. Foi bizarro descobrir que o local estava repleto de norte-americanos, e que eles eram os anfitriões. (JARA, 1998, p. 29)

Paul Drake (2015) afirma que a maioria do capital dos Estados Unidos destinada ao Chile era direcionada a mineração, e a dependência se tornava ainda mais acentuada pela importação de manufaturados, alimentos, matérias-primas e bens de capital.

Assim como outros países da região, em decorrência de fatores desencadeados pela quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929, na década de 1930 o Chile se dedicou à industrialização para atender o mercado interno. Com a industrialização e o aumento das funções estatais, ocorreu o crescimento da classe média, causando a expansão da educação pública, e,

---

<sup>38</sup> Apesar de Joan Jara não ter uma formação “científica” e não ter o compromisso de fornecer informações imparciais, como ela mesma afirma em algum ponto de seu livro, acho interessante utilizá-la por ela abordar questões do ponto de vista de um “cidadão comum” e muitas vezes se referir a fatos que escapam do que seriam “grandes acontecimentos”, como trabalhos voluntários de estudantes após a eleição de Allende, por exemplo.

para atender à demanda crescente de mão de obra o governo criou, em 1947, a UTE – Universidade Técnica do Estado.

Apesar de a Frente Popular ser constituída de partidos da esquerda, o próprio sistema de coalizões que lhe deu origem, que incluía elementos da elite latifundiária, fez com que certas reformas, como a agrária, fossem adiadas, e que os sindicatos rurais permanecessem fora da legalidade. Estes só fossem legalizados anos depois, durante o governo de Eduardo Frei, na década de 1960 (SADER, 1991; SILVA, 2008). Drake (2015) aponta que os governos multipartidários que mantiveram o poder no Chile entre 1938 e 1952 não conseguiram realizar modificações no setor rural, que se manteve dominado pelos latifúndios, nem nas relações políticas e econômicas externas, as quais, então, eram dominadas pelos Estados Unidos.

Após a Segunda Guerra Mundial, afirmam Bethell e Roxborough (1996), duas fases marcaram a política externa em relação aos Estados Unidos: em uma primeira fase, os países “latino”-americanos como um todo passaram por governos que se inclinavam à esquerda, com maior democratização e militância trabalhista, com partidos “progressistas” chegando ao poder e com atendimento de demandas dos setores urbanos. Poucos anos depois, com o início da Guerra Fria, em uma segunda fase, essas conquistas das classes trabalhadoras foram contidas, sendo que já em 1948 esse cenário foi modificado:

a classe trabalhadora organizada estava sob estreito controle do Estado e, em muitos casos, excluída da política; os partidos comunistas sofriam proscricção e repressão em quase todos os lugares, os partidos reformistas passavam-se para a direita e o avanço democrático era contido, quando não invertido. (BETHELL; ROXBOROUGH, 1996, p. 18)

Com a Guerra Fria, os Estados Unidos pressionam os demais países do continente americano pela ilegalidade dos Partidos Comunistas, e o presidente Gonzales Videla cede a essa pressão, tornando ilegal o partido, que havia apoiado sua candidatura, além de romper relações com a União Soviética:

à medida que a Guerra fria tomava corpo no período pós-guerra imediato, as atividades comunistas na América Latina iam sendo cada vez mais monitoradas por adidos oficiais (quase sempre agentes do FBI), adidos militares e navais e adidos trabalhistas nas embaixadas norte-americanas, além de agentes da CIA. (BETHELL; ROXBOROUGH, 1996, p. 48-49)

No caso chileno, a importância do cobre para a indústria americana era estratégica, e esse interesse, no período, seria ameaçado caso houvesse a possibilidade de uma Terceira Guerra Mundial. Drake (2015) afirma que essa decisão do governo chileno se deu devido à conjuntura econômica incerta e à recessão de 1947, quando “o governo achou atraente a ideia de conter a interferência dos trabalhadores numa política de industrialização que dependia da cooperação dos Estados Unidos” (DRAKE, 2015, p. 842), e, após o banimento do PCCH e o corte das relações com a URSS, a Iugoslávia e a Tchecoslováquia, o governo americano “aumentou seus empréstimos, seus investimentos e suas missões técnicas e também assinou com o Chile um pacto de ajuda militar” (DRAKE, 2015, p. 843). Entrementes, afirma o mesmo autor, a situação no campo se degradava cada vez mais, pois os salários da agricultura, assim como os dos setores de serviços despencaram após a Segunda Guerra Mundial.

Ibañez, reeleito nas eleições de 1952, enfrentou uma onda inflacionária adotando políticas sugeridas pelo FMI, gerando recessão e desemprego, o que desgastou seu governo apesar de certas medidas como a proteção de trabalhadores do campo, a revogação da lei que tornava o Partido Comunista ilegal e o propiciamento da criação do Banco del Estado e da Central Única de Trabajadores (SADER, 1991; SILVA, 2008).

Na década de 1930 havia surgido o partido Falange Nacional, que se tornaria posteriormente o Partido da Democracia Cristã (PDC). O PDC alcançaria uma grande importância no cenário político a partir da década de 1960. Em 1958 – mesmo ano em que o Partido Comunista deixou de ser ilegal - lançou a candidatura de Eduardo Frei, “a partir dali a DC cresceu rapidamente” (SADER, 1991, p. 43). O Partido Socialista, por sua vez, ficou com o segundo lugar nas eleições presidenciais de 1958, com Salvador Allende atrás em somente 3% de Jorge Alessandri, do Partido Nacional, que se formou por uma fusão dos partidos Conservador e Liberal (BANDEIRA, 2011; BRUM, 2014).

Joan Jara (1998), ao se lembrar dessa campanha eleitoral, afirma que naquelas eleições “pela primeira vez foram utilizadas fórmulas publicitárias comerciais norte-americanas na propaganda política chilena, em uma campanha com imenso poder de persuasão envolvendo gastos de milhões de dólares” (JARA, 1998, p. 60). Mesmo que essa afirmação possa ser uma impressão da autora, dado o período da Guerra Fria e do fato que a CIA já influenciava o cenário político desde 1948, como visto acima, é provável que seja, pelo menos, uma impressão fundamentada. Seis anos depois, a eleição se decidiria novamente entre Salvador Allende e

Eduardo Frei, e a influência e investimentos norte-americanos seriam multiplicados devido tanto à Revolução Cubana ocorrida em 1959 quanto à essa eleição de 1958, na qual Allende já chegara tão perto da vitória.

No início da década de 1960, aponta Silva (2008), o Chile passava por um projeto de industrialização que visava os bens de consumo duráveis e bens de capital, o que ocasionou o surgimento e de um novo setor industrial, voltado para bens consumidos pelo estrato superior e para o mercado externo, e de uma nova classe dominante, ligada ao capital estadunidense.

As eleições para a Câmara dos Deputados de 1961 foram feitas sob significativas mudanças: houve adoção da cédula oficial única, fraudes e subornos eleitorais seriam punidos mais gravemente e a votação se tornou obrigatória – essas medidas dificultaram a manipulação dos eleitores camponeses por parte dos proprietários de terras. Assim, o PDC saiu vitorioso sobre conservadores e liberais e a FRAP (Frente Ação Popular, formada pelos partidos Socialista, Comunista e outros menores) conseguiu quase um terço das cadeiras da Câmara dos Deputados e 13 das 45 cadeiras do senado (ANGELL, 2015).

Já em 1962, a CIA aprovou o uso, no Chile de 50 mil dólares, e posteriormente, 180 mil dólares para financiar o Partido da Democracia Cristã e seu candidato, Eduardo Frei, para as eleições de 1964, contra o socialista Salvador Allende, na época, candidato pela FRAP. Entre 1963 e 1964 essa soma chegaria a milhões, incluindo aí o investimento de empresas e da Agency for International Development (AID) favoráveis à candidatura de Frei (BANDEIRA, 2008).

O jornal *El Mercurio*, afirma Bandeira, estava envolvido também na condução das eleições, sendo que seu diretor, Agustín Edwards Eastman, era amigo de Donald M. Kendall (da PepsiCo), o principal intermediário da CIA. Nessa época “à crise do capitalismo latino-americano se unia o ciclo de ditaduras militares que se havia iniciado na Bolívia, tido continuidade com o Brasil e ameaçava constantemente a Argentina” (SADER, 1992, p. 39), e, por outro lado, os movimentos inspirados pela revolução cubana também se proliferavam. Joan Jara (1998) também realizou apontamentos acerca das campanhas desse ano:

Allende foi objeto de uma campanha muito bem orquestrada, destinada a fazer uma lavagem cerebral na população, levando-a a acreditar que, se a FRAP vencesse as eleições, as crianças chilenas seriam arrancadas de seus pais e enviadas a Cuba para serem doutrinadas, enquanto o Chile se tornaria parte do ‘império’ soviético. De repente, Santiago se viu cheia de cartazes mostrando os tanques russos entrando no palácio presidencial e patéticas imagens de crianças chorando. Parecia haver tamanha quantidade de dinheiro por trás dessa campanha, que toda a esquerda afirmava que ela

deveria estar sendo financiada pela CIA. Na época talvez não acreditássemos realmente nisso. Muitos anos depois, William Colby declararia ao Senado dos Estados Unidos que a CIA dera três milhões de dólares a Eduardo Frei para sua campanha eleitoral, a fim de impedir que Allende chegasse ao poder. (JARA, 1998, p. 108)

Sobre o temor dos Estados Unidos a respeito da eleição de um governo socialista no Chile durante a década de 1960, é relevante lembrar que o país era um importante produtor de cobre (80% da produção mundial), produto explorado em grande parte por empresas americanas e Allende, já defendendo a via pacífica para o socialismo, pretendia nacionalizar essas indústrias (BANDEIRA, 2008). Eduardo Frei, com o mote “Revolução em Liberdade”, ganhou as eleições do ano de 1964, com 56,1% dos votos contra 38,9% de Salvador Allende. Seu objetivo era “a modernização econômica com justiça e reformas sociais e a busca de harmonia entre as classes” (ANGELL, 2015, p. 853).

Entre 1964 e 1969, o Chile foi o país do mundo que mais recebeu ajuda *per capita* dos Estados Unidos (POWERS, 1979 *apud* BANDEIRA, 2008; SADER, 1991; ANGELL, 2015), tornando esse país o “cartaz” mais proeminente do funcionamento Aliança para o Progresso. Apesar disso, Angell (2015) afirma que o governo do PDC buscou conduzir uma política externa independente. Frei, em seu governo, realizou algumas reformas na área da indústria de cobre e continuou a Reforma Agrária iniciada pelo governo anterior. De fato, o PDC com sua *Revolução em Liberdade* buscava “representar um terceiro caminho entre o socialismo e o capitalismo” (HARTLYN; VALENZUELA, 2009, p. 176) e suas propostas de governo incluíam diversas reformas (agrária, urbana, educacional e bancária), a nacionalização do cobre e programas de “promoção popular”, que promoviam a criação de cooperativas de trabalhadores e organizações sociais (SCHMIEDECKE, 2015).

Frei conseguiu realizar avanços no campo de soluções, ou pelo menos, amenizações dos problemas sociais. Foi ajudado pelo alto valor do cobre, apesar de a dívida externa continuar subindo. Assim, o valor percentual do PIB para o setor assalariado aumentou (51% contra 42% de Alessandri), com aumento de 40% de salários reais no setor rural, aumento do investimento público, e várias reformas sociais, como gastos com moradia, agricultura e educação (ANGELL, 2015, pp. 876-877).

Deve-se ressaltar que a nacionalização do cobre proposta por Frei consistiu na compra de 51% das ações das companhias estrangeiras relativas às minas chilenas, mas com garantias como “diminuição dos impostos e taxa de câmbio e impostos de exportação fixos por mais de vinte



anos, o pacto acabava sendo uma aliança subordinada do estado chileno com as empresas mineradoras norte-americanas” (SADER, 1991, p. 46). Essa visão é corroborada com a de Joan Jara que afirma que o projeto:

na prática implicava o pagamento de muitos milhões de dólares às companhias mineradoras norte-americanas, em troca de 51% das ações, mas com pouco controle efetivo sobre elas. O governo dos Estados Unidos considerava Frei uma barreira contra uma revolução autêntica (JARA, 1998, p. 134).

Silva (2008) ainda afirma que o preço das ações foi fixado pelas companhias, que impuseram um valor acima do real. O resultado foi o descontentamento tanto da esquerda quanto de grupos do interior do PDC. As empresas Kennecott Company e Anaconda se beneficiaram bastante dos acordos.

Apesar de as tentativas de Frei de tornar a economia chilena menos dependente dos Estados Unidos, o resultado acabou sendo o contrário, pois, na tentativa de trazer investimentos estrangeiros, acabou subordinando a política pública do país às condições impostas pelos estadunidenses, e, além disso, a desigualdade social era cada vez maior (BANDEIRA, 2008).

Durante o governo de Frei aconteceu ainda o massacre conhecido como *Massacre de Puerto Montt*, no qual a *población* (como eram chamadas as comunidades sem-terra ou sem-teto que ocupavam os terrenos às margens das cidades) de Pampa Irigoin, em Puerto Montt, foi atacada pelos carabineiros durante a manhã do dia 9 de março de 1969. O ataque, ordenado pelo ministro do interior Edmundo Pérez Zujovic<sup>39</sup>, resultou em 10 mortos e dezenas de feridos. Kósichev (1990) afirma que o jornal *El Siglo*, de 10 de março, noticiava o massacre, com 8 mortos e 60 feridos. O resultado, na opinião pública, foi desastroso. Diversos protestos foram organizados e Víctor Jara compôs “Preguntas por Puerto Montt”, na qual responsabiliza Zujovic pelas mortes. A canção “ressoava na multidão quando ele a interpretava nos protestos. ‘Preguntas por Puerto Montt’ marcou um ponto alto no período de protestos da NCCh” (SAN ROMÁN, 2014, pos. 304)<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Todas as fontes consultadas responsabilizam Zujovic pelo massacre. Brum (2014), no entanto, afirma que ele assumiu a culpa para proteger o governo.

<sup>40</sup> “The song resonated with massive crowds as he performed it at demonstrations. ‘Questions about Puerto Montt marked a high point of the NCCh’s protest period” pos. 305 Tradução nossa.

O governo de Frei, portanto, sofria um desgaste cada vez maior, com o Partido Democrata Cristão se cindindo, pois a direita, que apoiara Frei nas eleições, se opunha “aos projetos de reforma agrária e ao programa de sindicalização rural” levados a cabo pelo presidente (HARLYN; VALENZUELA, op. Cit, p. 177). Devido a essas divergências na condução das reformas, uma ala jovem do PDC se separou e deu origem ao MAPU – Movimento de Ação Popular Unitária, em 1969 e que apoiaria Allende nas eleições de 1970.

Bandeira indica que, apesar de a CIA não encorajar um golpe de Estado nesse período, “entre 1964 e 1969, montou cerca de 20 operações encobertas, a maioria em favor de políticos conservadores, candidatos ao Congresso do Chile” (BANDEIRA, 2008, p. 123). Em 1969 Frei e o PDC foram acusados por Henry Hecksher, chefe da estação da CIA em Santiago, de se inclinar demasiadamente à esquerda. Hercksher sugeriu que se apoiasse Alessandri, do Partido Nacional, nas eleições de 1970 (BANDEIRA, 2008).

As ações políticas do governo do PDC propiciaram a emergência de atores políticos mais críticos e que demandavam mudanças cada vez mais profundas na sociedade. Como mostra Schmiedecke:

Desenvolvendo o conceito de ‘Pátria Jovem’, Frei convocou os jovens a atuarem como protagonistas de uma ‘nova alvorada’ que seria aberta por seu governo. [...] Este seria o momento em que muitas das chamadas juventudes políticas chilenas - como é o caso da Juventude Comunista (*la Jota*) à qual Víctor Jara e os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani eram filiados - começariam a manifestar explicitamente sua adesão a novos modelos ideológicos e de ação política [...]. (SCHMIEDECKE, 2015, p. 40)

Não só devido a essa abertura para que uma parcela maior da população tomasse parte nas decisões políticas que o governo do PDC foi decisivo para os rumos que seriam tomados a partir de então, mas também no campo das demandas sociais, por meio das reformas realizadas. Sader (1991) indica que foram criados por cerca de 400 sindicatos camponeses, além cooperativas de pequenos agricultores, que permitiram que esse setor da população liderasse suas próprias intervenções políticas.

Foi também durante o governo de Frei, em 1965, que surgiu o MIR – Movimiento de la Izquierda Revolucionaria, que propunha a implantação do socialismo via luta armada (SILVA, 2008). A direita, por outro lado, também se manifestava contra Frei principalmente no campo, onde os latifundiários “continuavam decididos a impedir a implantação do modestíssimo programa de reforma agrária” (JARA, 1998, p. 177). Alan Angell, no entanto, explica que a Reforma Agrária já havia sido iniciada no governo de Alessandri, sendo acelerada durante o

governo de Frei devido à nova Lei de Reforma Agrária e à legalização dos sindicatos rurais, e enfatiza que essa era uma reforma incentivada pelos Estados Unidos como forma de evitar o avanço comunista na região por meio da formação de guerrilhas (ANGELL, 2015).

Os jovens também se faziam presentes no campo das reivindicações ao pressionar o governo para uma reforma do sistema universitário, principalmente para abri-lo mais aos estudantes de baixa renda, e reivindicavam também maior estímulo à pesquisa voltada às necessidades chilenas. Víctor Jara também teve um papel proeminente nesse aspecto da luta juvenil, participando de atos e greves, e também através da canção ‘*Móvil*’ *Oil Special* (1968), que se tornou “uma espécie de hino da Reforma” (SCHMIEDECKE, 2015, p. 58), canção que incorporou o ritmo da cumbia colombiana<sup>41</sup>, que lhe conferia um caráter festivo.

Rouquié e Suffern afirmam, quanto ao contexto político-social do governo do PDC que:

Prometendo justiça social e aumento constantes dos salários, Frei alimentou as esperanças da população trabalhadora. Todavia, ao intrometer-se na situação do campesinato, que doravante estava autorizado a formar sindicatos, os democrata-cristãos libertaram forças que não puderam nem satisfazer com rapidez nem controlar politicamente. Os líderes da comunidade empresarial mostraram-se apreensivos e a burguesia latifundiária sentiu-se espoliada por uma reforma agrária que, apesar de gradual, libertou seus *inquilinos*. Os conservadores que tinham votado em Frei sentiram-se traídos e a direita chegou a pensar que o presidente democrata-cristão tinha aberto o caminho para o comunismo. [...] Nessas circunstâncias, nasceu e propagou-se entre a direita chilena uma ‘nova’ ideologia antidemocrática, que atribuiu às forças armadas um papel que estaria em melhor sintonia com os perigos do momento. (ROUQUIÉ; SUFFERN, 2009, pp. 221-222, grifo do autor)

Esse medo da ameaça comunista era também presente no Pentágono estadunidense, afirma o mesmo autor, devido ao fato de o PCCh ser o mais poderoso da América e à sua aproximação com Cuba.

Angell (2015), ao explicar o acirramento dos ânimos políticos no decorrer do governo de Eduardo Frei, aponta que a direita se encontrava inconformada com as reformas empreendidas, particularmente a reforma agrária, passando por vezes a defender soluções antidemocráticas, e, por outro lado, a esquerda apresentava alguns setores, principalmente no Partido Socialista, apegados ao marxismo e que incitavam a luta guerrilheira.

---

<sup>41</sup> Schmiedecke (2015) afirma que a música possui ritmo cubano, mas em “Victor Jara: obra musical completa” o ritmo é definido como cumbia colombiana. Dada a maior familiaridade dos autores do compêndio com os ritmos utilizados por Jara, optamos por considerar o ritmo da cumbia como o característico da canção “Móvil oil special”.

No ano de 1969, portanto, o Chile se encontrava em meio a uma forte agitação política, com movimentos de direita (representado por alguns militares) bem como de esquerda (como o Movimiento de la Izquierda Revolucionaria) que se radicalizavam e iam se destacando sociedade. O primeiro esboçava conspirações e golpes, principalmente sob a influência do general Roberto Viaux; o segundo promovia a violência urbana e pregava a luta armada para a implantação do socialismo (BANDEIRA, 2008). Os militares temiam a vitória da esquerda no Chile, como afirmou o embaixador do Brasil no Chile, Antônio Candido da Câmara Canto:

oficiais superiores e com prestígio não estariam dispostos a permitir o caos e, talvez, a ascensão ao poder político da esquerda, que em cumprimento das promessas feitas ao povo, possa transformar essa nação em uma segunda Cuba. (CANTO, A., *apud* BANDEIRA, 2008, p. 131-132)

Bandeira afirma que havia, nessa época, esquerdistas dentro das Forças Armadas, que na verdade representavam maioria, mas as campanhas da CIA contra o marxismo influenciavam cada vez mais esse setor. Importa apontar que durante o governo de Frei houve uma aproximação dos Estados Unidos também nos setores militares. Rouquié e Suffern afirmam que: “De fato, a partir de 1965, praticamente todos os oficiais chilenos passaram algum tempo em escolas militares norte-americanas” (ROUQUIÉ; SUFFERN, 2009, p. 223). Essa aproximação se manteve e aumentou durante o governo de Allende, apesar do corte ou redução da ajuda financeira em outros setores.

As eleições de 1970 se deram, portanto, em um cenário bastante polarizado. Os candidatos eram Jorge Alessandri, do Partido Nacional, Radomiro Tomic, do PDC e Salvador Allende, do Unidad Popular (coalizão dos Partidos Comunista, Socialista, Radical, Social-Democrático, Acción Popular, Movimiento de Acción Popular Unificada - MAPU, e outros partidos menores). Alessandri tinha como proposta principal frear as reformas iniciadas no governo anterior e, no geral, veiculava outras propostas que beneficiavam o empresariado e o comércio exterior. Tomic pretendia consolidar as reformas iniciadas por Frei, da mesma forma que Allende, cuja diferenciação em relação às propostas do PDC se dava na oposição aberta aos Estados Unidos e em um projeto mais forte de nacionalizações e de reformas.

Nessas eleições, o “40 Committee”, reunido em março de 1970 para organizar as ações da CIA, decidiu por não apoiar nenhum dos candidatos, mas financiar partidos que chamava de “democráticos” (nomeadamente, o PDC e o Partido Nacional) e “promover *‘spoiling operations’*”,

operações visando arruinar a candidatura de Allende, lançada pela UP” (BANDEIRA, 2008, p. 143), contando com o apoio financeiro de grandes empresários. Bandeira indica que esse comitê disponibilizou entre US\$800.000 e US\$ 1 milhão para *spoiling actions*, *covert actions* e *black propaganda* contra o candidato da coalizão Unidad Popular. O informe Hinchey indica que: “En la campaña para las elecciones presidenciales de 1970, la Comisión 40 ordenó a la CIA que llevara a cabo ‘operaciones de sabotaje’ para impedir la victoria de Allende<sup>42</sup>”. Bandeira aponta que dinheiro foi canalizado por meio de vários agentes para o financiamento das campanhas contra a UP:

A agência de publicidade encarregada da campanha recebera recursos da Federação dos Estudantes da Universidade Católica, de *El Mercurio*, de dois bancos americanos, US\$ 5.000 da Anaconda Copper Co. e um total de US\$600.000 de um misterioso ‘Charlie’, que parecia haver sido o conduto para o dinheiro da ITT e de outras corporações americanas. (BANDEIRA, 2008, pp. 144-145)

A *black propaganda* promovida pela CIA, afirma Bandeira, consistia em forjar documentos e materiais falsos. Isso ocorreu não somente no Chile, mas também na Europa, onde jornalistas receberam recursos da instituição: “cerca de 23 jornalistas estrangeiros entraram no *payroll* da CIA, que os financiava para escrever artigos e reportagens, levantando a opinião mundial contra Allende” (BANDEIRA, 2008, p. 149). Salvador Allende, no entanto, ganhou com uma diferença de 30 mil votos em relação a Jorge Alessandri (SADER, 1991).

Em julho de 1970, o general René Schneider, analisando as conspirações do ano anterior (como a sublevação militar conhecida como *Tacnazo*, em 1969, encabeçada pelo General Roberto Viaux), advertira que, enquanto existisse um regime legal, as Forças Armadas não eram uma alternativa de poder. A Doutrina Schneider buscava consolidar a ideia de que o Exército era uma “instituição apolítica e não deliberante, obediente ao Poder Civil e respeitosa da Constituição das leis da República” (BANDEIRA, 2008, p 136), e que pronunciamentos a respeito de atos eleitorais não eram de sua alçada.

Após as eleições já se iniciaram os processos que viriam a desestabilizar o governo de Allende. O ministro da Fazenda e Economia do governo de Frei, José Andrés Larraín, fez uma transmissão televisiva na qual, afirma Sader:

---

<sup>42</sup> Disponível em: < <https://bit.ly/2Vss9kf> > Acesso em 22/04/2018.

praticamente chamava a população para uma corrida aos bancos. As empresas norte-americanas, por sua vez, iniciaram a criação de um clima de desestabilização, sugerindo aos bancos internacionais a asfixia econômica do novo governo. (SADER, 1992, p. 42)

Bandeira (2008) afirma que logo no primeiro dia útil seguinte às eleições presidenciais houve uma procura geral da população aos bancos porque “as classes médias e altas estavam aterrorizadas pela campanha que a CIA fomentava havia tempo” (BANDEIRA, 2008, p. 164)

A ITT informou que estava disposta a oferecer dinheiro a Washington de forma que senadores da Democracia Cristã fossem subornados para não ratificarem<sup>43</sup> a eleição de Allende, e caso não funcionasse, foi proposto um plano para acelerar um caos econômico chileno, como a não renovação ou demora de liberação de créditos bancários, a retirada de assistência técnica, o fechamento de companhias e pressão sobre estabelecimentos de empréstimos e poupanças para que fechassem. (BANDEIRA, 2008, p. 157).

Bandeira (2008) afirma que, para o presidente Nixon e Henry Kissinger, seu assessor de Segurança Nacional, o modelo socialista chileno era mais ameaçador que o cubano, pois sua via democrática poderia constituir um modelo para os países vizinhos. O país mantinha relações tradicionais e fronteiras com outros países da América do Sul e temiam, também, que abrigasse revolucionários vindos de outros países. Em reunião com o diretor de *El Mercurio*, Augustín Edwards e “intermediada por Don Kendall, presidente da PepsiCo (Pepsi Cola), da qual Edwards era distribuidor no Chile” (BANDEIRA, 2008, p. 167), Edwards advertiu Nixon das consequências da ascensão de Allende e Nixon ordenou, no mesmo dia, o início de uma “massiva intervenção clandestina no Chile, e se manifestou disposto a aprovar recursos no montante de US\$ 20 milhões para financiar as *cover* e *spoiling operations*” (BANDEIRA, 2008, p. 167-168).

Foi criado então um projeto nomeado FUBELT que “visava promover o caos no Chile e provocar seu estrangulamento econômico” (BANDEIRA, 2008, p. 168), de forma a criar um clima propício para um golpe de Estado pelas Forças Armadas. A facilidade com que esses documentos abordavam o desrespeito a uma escolha democrática e a violência que poderia ser gerada no Chile com suas interferências evidencia como era mais importante cuidar dos interesses de empresários do que da vida das pessoas que seriam afetadas, e é uma prova da racialização que eram e são tratados os povos “latino”-americanos.

---

<sup>43</sup> A ratificação era necessária caso o candidato não obtivesse mais de 50% dos votos. Allende obteve 34%. Ainda assim, era tradição que o Congresso sempre ratificasse. (SADER 1991, 1992)

2. The Director told the group that President Nixon had decided that an Allende regime in Chile was not acceptable to the United States.. The President asked the Agency to prevent Allende from coming to power or to unseat him. The President authorized ten million dollars for this purpose, if needed. Further, The Agency is to carry out this mission without coordination with the Departments of State or Defense.

Figura 1: Instantâneo de documento de 16 de setembro, início da operação FUBELT, o qual indica que o presidente Nixon não aceita o regime de Allende no Chile e autoriza o envio de 10 milhões de dólares para impedir a sua posse. (BROE, William, 1970)

6. PLEASE REVIEW ALL YOUR PRESENT AND POSSIBLY NEW ACTIVITIES TO INCLUDE PROPAGANDA, BLACK OPERATIONS, SURFACING OF INTELLIGENCE OR DISINFORMATION, PERSONAL CONTACTS, OR ANYTHING ELSE YOUR IMAGINATION CAN CONJURE WHICH WILL PERMIT YOU TO CONTINUE TO PRESS FORWARD TOWARD OUR ████████ OBJECTIVE IN A SECURE MANNER.

Figura 2: documento trocado por agentes da CIA, de 16 de outubro de 1970. Partes anteriores do documento falam do planejamento do golpe, de forma que a "mão americana" fosse escondida. (CENTRAL Intelligence Agency, 1970)

Entrementes, Allende negociava com o Partido Democrata-Cristão a ratificação do resultado eleitoral e assinou um Estatuto de Garantias Democráticas, no qual:

propunha uma reforma constitucional reforçando os artigos relativos à liberdade de expressão, aos direitos sindicais e à autonomia universitária. Os pactos com o PDC vinham desde a campanha, quando Allende e Radomiro Tomic se comprometeram ao reconhecimento mútuo da vitória um do outro. (BRUM, 2014, p. 151)

O eleitorado de Allende, afirma Joan Jara, não ficou impassível diante da possibilidade de o resultado eleitoral não ser aceito: “Foram convocadas diversas reuniões e manifestações, para mostrar que o povo não permitiria que se fraudasse uma vitória eleitoral obtida em uma disputa limpa e democrática” (JARA, 1998, p. 209).

Numa tentativa de golpe da ultradireita, o comandante-em-chefe do exército chileno, o general Schneider, foi assassinado acidentalmente em meio a um sequestro que buscava instaurar

um clima de insegurança para a intervenção das forças armadas, revelando uma conspiração golpista na qual políticos da direita e altos oficiais da Marinha, do Exército e da Aeronáutica estavam envolvidos. No entanto, ninguém foi condenado pelo crime. (SADER, 1991). Houve, ainda, de acordo com Bandeira (2008), respaldo da CIA nessa ação. O assassinato, afirmam Rouquié e Suffern, acabou colaborando para que o Congresso ratificasse a eleição de Allende, e, além disso:

A morte do general santificou no exército a lealdade constitucional que Schneider defendera e lhe custara a vida. Não cabe dúvida de que, a partir de então, a ‘doutrina Schneider’ foi uma força poderosa na neutralização, ou pelo menos na moderação, dos impulsos golpistas da fração do alto comando - inicialmente pequena, mas agora crescente - que as posturas sediciosas e contra-revolucionárias estavam conquistando. (ROUQUIÉ; SUFFERN, 2009, p. 222-223)

No primeiro ano de seu governo, Allende buscou a melhoria da economia por aumento da demanda através dos salários. No Chile, 150 empresas controlavam os mercados por meio de monopólios, e o governo iniciou a nacionalização dessas empresas e da indústria mineradora de cobre. Os bancos foram estatizados e a reforma agrária, retomada (SADER, 1991). Definindo-se como nação não-alinhada, reatou as relações diplomáticas com Cuba, Alemanha Oriental, China e demais países socialistas com os quais o país havia cortado relações nos governos anteriores (BANDEIRA, 2008). Além disso, Joan Jara (1998) aponta que o Grupo Móvil, polícia especial que era mobilizada para combater manifestações, foi dissolvido. A mesma autora chama atenção para grupos de estudantes universitários que participavam de campanhas de combate ao analfabetismo, bem como iam para o campo nas férias, para auxiliarem nas colheitas. Outras impressões de Joan também são enriquecedoras para se ter uma visão da mudança do cenário, principalmente entre as classes mais humildes: as mulheres tinham mais opções de emprego, pois o governo de Allende incentivava que trabalhassem fora, e, mesmo as domésticas, passaram a se organizar em sindicatos para lutarem por melhores condições de trabalho e salários, o que revela uma mudança de postura e de mentalidades – apesar de a sindicalização, como apontamos, vir desde o governo de Frei; as mulheres também trabalhavam nas associações contra o desabastecimento e o mercado negro – Joan atenta que o machismo ainda era dominante, mesmo entre os socialistas, mas que esses acontecimentos não podiam ser ignorados.

De acordo com Bandeira, o primeiro ano do governo foi bem-sucedido, apesar de o aumento salarial reduzir os estoques e “causar a escassez de certos alimentos básicos, enquanto



no setor da mineração do cobre, a evasão de técnicos estrangeiros, e mesmo chilenos, provocou a queda da produtividade” (BANDEIRA, 2008, p. 305-306). O país teve crescimento positivo (o PIB subiu 8,5%) durante o ano de 1971, a taxa de desemprego caiu (Angell, 2015, aponta que o desemprego caiu de 8,3% em 1970 para 3,8% no final de 1971) e houve a construção de novas casas, maiores vagas no ensino superior, além de melhoria nos indicadores sociais. Nas eleições municipais de quatro de abril “a UP encontrou sua primeira e única maioria absoluta numa votação com participação de todo país” (BRUM, 2014, p. 167) Ainda houve a “Operação Inverno”, que, de acordo com Kósichev (1990) construiu moradias para os *pobladores*.

No campo educacional, Schimiedecke (2017) indica que, pelas informações do ex-ministro Aníbal Palma, o governo da UP foi o que propiciou maior orçamento para a Educação Pública no Chile, proporcionando o aumento do número de vagas no ensino básico, médio e superior.

No entanto, o erro de Allende, afirma novamente Bandeira (2008), foi não tomar medidas anti-inflacionárias, não prevendo o resultado de suas medidas sobre o empresariado, os produtores rurais e sobre o abastecimento. Joan Jara (1998) aponta para uma outra visão dos fatos, pelo menos no início dos desabastecimentos. Para essa autora, o que muitas vezes acontecia era um alarde da mídia em relação a certo produto, após o qual as pessoas corriam aos mercados e o compravam em grandes quantidades, causando sua escassez – o desabastecimento poderia ser fabricado artificialmente, e não necessariamente diretamente pelos empresários:

Lembro-me de uma ocasião em que um jornal – creio que *La Tribuna* – publicou na primeira página uma história sobre uma iminente e permanente falta de pasta de dentes. As lojas estavam cheias delas, mas logo as pessoas, principalmente as ricas, correram para comprar quantidades descomunais desse produto, fazendo com que inevitavelmente desaparecesse do mercado. A mesma coisa aconteceu com os cigarros, os detergentes e o café solúvel. Tudo isso foi facilitado porque a grande maioria tinha mais dinheiro para gastar. (JARA, 1998, pp. 232-233)

Na política internacional, Allende buscava evitar confrontações com os Estados Unidos, mantendo diálogos, mas sem abdicar da soberania em suas decisões relativas ao Chile, e estava consciente da desigualdade das relações que eram mantidas entre a potência norte-americana e os demais países das Organizações dos Estados Americanos. Em sua proposta da *vía chilena al socialismo* buscava implantar o socialismo com a manutenção da ordem democrática e constitucional e do pluralismo político, apesar de correntes da esquerda (como o MIR e setores

do PS) defenderem necessidade da violência revolucionária (BANDEIRA, 2008). No entanto, o confronto com as classes burguesas dominantes seria inevitável:

Era difícil evitar o choque entre o governo da UP e as classes dirigentes no Chile, uma sociedade oligárquica e fechada, composta por um número limitado de famílias estreitamente ligadas entre si, e cuja economia se entrelaçava com poderosos interesses estrangeiros, sobretudo americanos. (BANDEIRA, 2008, p. 258-259)

As expropriações começaram em 2 de dezembro de 1970, com empresas da indústria têxtil e companhias nacionais de carvão, seguindo com a estatização da mineração do cobre (aprovada por unanimidade pelo Congresso em 1971 e a qual tinham o direito assegurado pelas Nações Unidas em sua resolução número 1803 de 14 de dezembro de 1962). Esta última nacionalizava a Gran Minería del Cobre, operada pela The Anaconda Company e Kennet Copper Corporation, a Compañía Minera Andina, a Compañía de Cobre Chiquicamata S.A., a Compañía de Cobre Salvador S.A. e a Sociedad Minera El Teniente S.A. O governo estabeleceu os valores indenizatórios a serem pagos, com deduções das rentabilidades excessivas – o que acabou gerando valores negativos para algumas empresas e só duas receberam indenização. O governo norte-americano reagiu intensificando as campanhas já em andamento contra a UP e impondo barreiras à chegada de peças de reposição para o maquinário (BANDEIRA, 2008).

A nacionalização das minas de cobre de grande porte, afirma Angell (2015), foi uma das ações mais duradouras e importantes do governo – manteve-se até durante o governo Pinochet. O governo da UP conseguiu que a produção total aumentasse e que os ganhos produzidos permanecessem no país.

Apesar de o processo de reforma agrária se dar de forma acelerada, o MIR e setores do PS “continuavam a encorajar as ocupações ilegais de terra, em conflito com o governo” (BANDEIRA, 2008, p. 264). A velocidade da reforma assustou não só os grandes proprietários, como os pequenos e médios agricultores, o que foi agravado pelo fato de que as ocupações ilegais mencionadas se darem por vezes em terras que eram menores do que as que seriam estatizadas (BRUM, 2014). Hobsbawm, que também esteve no Chile na época, escreve, em 1971, que essas invasões não oficiais, “apesar do barulho feito pela imprensa, são insignificantes, pelo menos nos números envolvidos. Em geral, são manifestações de dez a vinte pessoas” (HOBSBAWM, 2016, p. 42). Se isso é verdade, apenas delinea ainda mais o papel da imprensa na fomentação da agitação social e política nesse período, como ele próprio escreve momentos depois no mesmo

artigo: “Na faixa extrema da direita – e isso é nítido nas bancas de jornal -, essa retórica atinge alturas paranoicas de escárnio e acusações lunáticas: o terror já assola o país, a polícia está apoiando grupos de assassinos de esquerda e assim por diante” (HOBSBAWM, 2016, p. 421). Angell também aponta na mesma direção, e afirma que tanto a imprensa da direita quanto a da esquerda contribuíram para a “criação de uma mentalidade de sítio” (ANGELL, 2015, p. 897) e que “a imprensa e o rádio, controlados em grande parte pela oposição, desempenharam um papel ativo, às vezes histórico, na propagação do medo em relação aos objetivos de longo prazo da UP” (ANGELL, 2015, p. 902).

A estatização dos bancos foi realizada mediante compra de títulos das organizações de crédito e ações de bancos privados, apesar de protestos sobre a forma com que se deram as expropriações. Por causa dessas ações, linhas de crédito foram cortadas para o país devido à desconfiança internacional:

Em menos de um ano, todos os bancos privados (26, dos quais dois de capital americano) foram nacionalizados e o Estado passou a controlar 90% da capacidade creditícia do sistema bancário, ao mesmo tempo que impulsionou a estatização das indústrias, assumindo o controle de 415 empresas, responsáveis por 60% da produção nacional. Para realizar tais expropriações, dado não poder contar com a aprovação do Congresso, como ocorreu com a indústria do cobre, Allende utilizou o que se chamou de “*resquicios legales*”, i. e., as leis de 1952 e 1966, que davam ao presidente o poder de requisitar, temporariamente, indústrias e negócios que produziam ou distribuía produtos de primeira necessidade, contratados pelo governo, e apresentavam injustificadamente deficiências no abastecimento da população. (BANDEIRA, 2008, p. 269)

A burguesia reagiu às reformas retirando investimentos, e no final de 1971 começou a se desenhar uma crise. “A produção foi deixando de ser canalizada para o mercado formal - submetido a congelamento de preços -, sendo dirigida para o mercado negro, alimentando, por sua vez, um desabastecimento que logo se generalizou” (SADER, 1991, p 56). Assim, não demorou para que os setores médios da população tirassem seu apoio a Allende. As “marchas das panelas vazias” foram organizadas, afirma Sader, pela mesma burguesia que era responsável pelo desabastecimento. Víctor Jara compôs a música “El desabastecimiento”, satirizando as mulheres que batiam as panelas vazias nas marchas *de Las Cacerolas Vacias* (a primeira ocorrida em 26 de Novembro de 1971) e na marcha *Por la Libertad*, além de apontar os contribuidores do desabastecimento: o presidente do sindicato dos donos de caminhões (Vilarín), Edwards (do

jornal *El Mercurio*) e o grupo Patria y Libertad, que coagia e sabotava os camioneiros que não haviam aderido à greve.

De fato, a *Marcha de las Cacerolas Vacias* ocorreu com a “participação das senhoras dos bairros mais ricos” (BANDEIRA, 2008, p. 292). Em primeiro de dezembro aconteceria outra marcha, com resultados mais violentos e embate entre os grupos do Partido Nacional e da Democracia Cristã com os dos partidos de esquerda, e foi necessário decretar toque de recolher e estado de emergência.

O governo reagia às campanhas de desabastecimento tomando o controle das empresas, tendo, no entanto, que devolvê-las aos seus proprietários por ordens da justiça após certo tempo (SADER, 1991), ou conforme as leis de 1952 e 1966 apontadas na citação de Bandeira, acima. Este autor aponta que a expropriação dos agentes econômicos se deu demasiado rápido, sem considerações relativas às forças políticas e às condições nacionais e internacionais ou às condições das forças produtivas chilenas, que estavam atrasadas e não possuíam indústrias de bens de capital.

O Departamento de Estado estadunidense cortou as linhas de crédito devido às nacionalizações que abrangiam desde o cobre, já citado, até a ITT. O Banco Mundial, o Eximbank e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BIRD) também cortaram os créditos, e a Agência Internacional de Desenvolvimento (AID) suspendeu os créditos agrícolas. Esse corte de créditos aconteceu ainda num momento em que o aumento do consumo, associado ao desabastecimento, aumentava a necessidade de importações. O Chile se encontrava, então com suas reservas cambiais reduzidas a US\$100 milhões. A produção de cobre se contraiu, assim como seu preço. Os empresários também saíam do país, levando as divisas, e os agricultores paralisavam os investimentos temendo a expropriação. Para compensar o aumento no custo de vida, os salários foram ajustados em cerca de 35% (BANDEIRA, 2008).

O assassinato de Edmundo Pérez Zujovic, responsável pelo massacre de Puerto Montt, no dia 8 de junho de 1971, acirrou ainda mais os ânimos. Um dos assassinos militara no MIR até 1969, tendo sido expulso da organização, e “tudo indicou, realmente, que se tratara de uma *spoiling action*, uma operação em que a CIA manipulou ultra-radicais de esquerda, com o fito de atemorizar os diversos segmentos sociais e incompatibilizar a UP com a população do Chile.” (BANDEIRA, 2008, p. 179). A polícia descobriu os incriminados e matou a maioria deles, e pouco tempo depois funcionários do serviço de investigações foram assassinados, supostamente

por um membro da VOP [Vanguardia Organizada del Pueblo] que se suicidou, revelando uma complexa campanha de intrigas (BANDEIRA, 2008). Com o atentado, a DC começou a tirar o apoio dado ao governo de Allende, o que partiu a DC novamente em duas, gerando o Movimiento de Izquierda Cristiana.

Campanhas no Congresso para travar o governo de Allende, seja da direita pelo Partido Nacional, seja do centro pela Democracia Cristã, punham-se em marcha, junto com outras ações como aquelas movidas pela imprensa:

Combinavam-se assim ações terroristas, bloqueios institucionais, campanhas da imprensa - linha que tornou possível reunificar a direita em torno de uma orientação de desestabilização do governo de Allende. Conforme o desabastecimento avançava, foram se ampliando as “marchas das panelas vazias”, surgiram greves - especialmente de setores de classe média e de estudantes - contra as políticas do governo, que foi sofrendo derrotas em eleições parlamentares locais diante da direita unificada. A oposição deixava de ter o Parlamento como seu centro para deslocar-se para as ruas. Era a segunda etapa do plano golpista da oposição, que havia começado no Congresso e se estendia para as ruas, antes de desembocar na ação das FFAA. (SADER, 1991, p. 60)

Angell aponta que os choques entre Congresso e presidência eram constantes no país devido ao sistema de representação proporcional, que praticamente impossibilitava que um presidente conseguisse maioria nas duas câmaras e também pelo fato de as eleições serem escalonadas ao invés de simultâneas – entre 1958 e 1973 o consenso político básico necessário entre os partidos se abalava cada vez mais enquanto sua capacidade de perturbação crescia (ANGELL, 2015). O autor afirma ainda que a oposição teve papel decisivo para as dificuldades econômicas pelas quais o Chile passou no período da UP, obstruindo as reformas e reajustes dos impostos, por exemplo.

As ações provocadoras e de sabotagem da extrema direita eram levadas a cabo pelo grupo *Patria y Libertad*<sup>44</sup>, de cunho fascista, enquanto a direita tradicional, do Partido Nacional, atuava no Parlamento e na imprensa e propunha a intervenção das forças armadas (SADER, 1992). Somava-se a isso a inquietação aumentada no campo inclusive entre os pequenos e médios agricultores, já que Allende não conseguia impedir as invasões de terras “pelos camponeses e pelos indígenas, os mapuches, encorajados pelos militantes do MIR e da ala radical do PS, bem

---

<sup>44</sup> A organização *Patria y Libertad*, em conjunto com ex-militares, de acordo com Bandeira (2008), constitui o pilar do *complot* contra o governo da UP. De acordo com o mesmo autor sua ideologia de certa forma se enquadrava “nos parâmetros do nazi-fascismo” (BANDEIRA, 2008, p. 334), defendendo um governo autoritário.

como do MAPU, cujo representante no governo, Jacques Chonchol, era favorável a uma reforma agrária ‘*rápida, drástica y masiva*’” (BANDEIRA, 2008, p. 283)

Empresários chilenos foram ao Brasil, e se inspiraram no IPES (Instituto de Pesquisas Sociais, que participou da campanha de desestabilização do presidente João Goulart) para criarem o Centro de Estudios de la Opinión Pública e o Grupo de Acción de Informaciones, que cooptavam oficiais das FFAA, enquanto o Centro de Estudios Socio-Economico (CESEC) disseminava o pensamento neoliberal (BANDEIRA, 2008). No entanto, Brasil e Chile continuavam a manter relações diplomáticas e comerciais.

A visita de Fidel Castro, em 10 de novembro de 1971, serviu também para aumentar a polarização da situação chilena:

Fidel Castro esteve em diversas cidades do Chile, nas quais sempre pronunciou um discurso, para multidões extasiadas, e serviu como pretexto para que os meios de comunicação apresentassem sua visita, em meio a uma enxurrada de insultos e injúrias, como o prenúncio de que o Chile se converteria em uma nova Cuba, com a perda da liberdade política e o fim da democracia. (BANDEIRA, 2008, p. 291)

Castro percebera a agitação social presente no país e afirmou, na despedida, que o conflito que Allende tanto tentava evitar poderia acontecer: “[...] no existe en la historia ningún caso em que los reaccionarios, los explotadores, los privilegiados de un sistema social, se resignen al cambio, se resignem pacificamente a los cambios” (*apud* BANDEIRA, 2008, p. 295)

Ao mesmo tempo, afirma Sader (1991), havia também movimentos dos cidadãos no sentido de barrar o desabastecimento, com mobilizações e mutirões de trabalhadores e estudantes. Os *Cordões Industriais*, como aponta Bandeira (2008), eram criados com o incentivo do MIR e por setores de PS desde 1972, como germen do poder operário e formas de organismos de democracia direta para substituir os sindicatos. Esses Cordões coordenavam trabalhadores de empresas de determinado setor, de fábricas e de *poblaciones callampas*:

Como embriões de poder popular, os Cordões Industriais propunham-se a controlar a produção, a distribuição, a vigilância e a fiscalização de indústrias, visando a lutar e resolver os problemas como a sabotagem econômica, o mercado negro, o desabastecimento e surto inflacionário, que já estavam a ocorrer. E colaboraram na criação das Juntas de Abastecimento e Preços (JAP), que, de certo modo, foram mais importantes que os Cordões Industriais. (BANDEIRA, 2008, p. 320).

Bandeira aponta que essas Juntas, além de buscarem impedir mercado negro, forneciam uma cesta de produtos básicos para as famílias inscritas pelo preço oficial. Demandavam, também, a convocação de uma Assembleia Popular como forma de contrapoder para instituir uma democracia direta. No entanto, essas formas de poder popular, incentivadas pelos agentes já mencionados (MIR e setores do PS), além do MAPU e da Izquierda Cristiana, alarmavam o Estado e o PC, já que poderiam gerar desconfiança nas Forças Armadas. Allende desejava, aponta Bandeira, conquistar a maioria do Congresso em 1973, e afirma que o presidente reconheceu os “Cordões Industriais como um poder popular, mas não como um poder paralelo ao do Estado” (BANDEIRA, 2008, p. 322). Angell (2015) afirma que os *cordones*, no entanto, tiveram curta duração por serem organizações baseadas na crise – sofreram decadência depois de outubro de 1972 (tendo apoiado o governo durante a crise da greve dos camioneiros) e se tornaram novamente ativos durante a greve de outubro de 1973, quando tiveram sua atuação na ocupação de fábricas apoiada pela CUT. Sofreram acusações da oposição de que o governo agia ilegalmente e distribuía armas para os trabalhadores, apesar de não haver provas desse fato. Paralelamente a essas organizações, surgiram também os *gremios* como associações de trabalhadores não manuais e profissionais liberais. “Mais de mil *gremios* faziam oposição ativa contra a UP em 1973, e alguns deles podiam contar com recursos generosos procedentes dos Estados Unidos” (ANGELL, 2015, pp. 961-962).

Os conflitos entre o Executivo e o Legislativo se aprofundaram em 1972 e a Câmara dos Deputados aprovou uma acusação constitucional apresentada pela DC contra o ministro do interior, que teve de sair de sua função. “A multidão na rua gritava que na Bolívia o povo fora vencido porque não estava armado e por isso o governo chileno tinha de entregar-lhes armas” (BANDEIRA, 2008, p. 310), Allende, como resposta, convocou um ato e em seu discurso lembrou Balmaceda, apontando que os tempos haviam mudado e que não haveria uma guerra fratricida (BANDEIRA, 2008, p. 310). No entanto, a oposição se unia contra o governo, impedindo-o de realizar as reformas e as iniciativas a que se propunha: “Sua administração seria, praticamente, esterilizada, impossibilitada de promover as mudanças estruturais previstas no programa da UP, subordinada ao poder Legislativo e abalada e desestabilizada pela aprovação de sucessivas acusações constitucionais, que o compeliam e destituir seus ministros” (BANDEIRA, 2008, p. 311).

Em março de 1972 foi revelado que a ITT, em conjunto com a CIA, havia buscado impedir a investidura de Allende como presidente, o que resultou na prisão de membros do *Patria y Libertad*, mas não repercutiu nos andamento dos acontecimentos. O Legislativo, com o apoio do Judiciário, continuava obstruindo as mudanças propostas pela UP, o governo se desgastava devido à inflação e ao desabastecimento, os empresários e os agricultores se uniam contra o governo, e o descontentamento entre os militares também aumentava. A esquerda, dividida entre os que apoiavam a transição para o socialismo via a legalidade e os que buscavam a sua ruptura, também fragilizavam o governo de Allende dificultando a realização de suas propostas de governo. A estatização de algumas empresas gerou dificuldades em virtude da:

evasão de técnicos, gerentes e outros profissionais, ademais da reposição de equipamentos, indisciplina, absenteísmo e reivindicações de aumento salarial. Em Chuquicamata, 67 paralisações parciais do trabalho ocorreram somente em 1971. E, desde meados de 1972, os técnicos e outros empregados começaram a hostilizar abertamente a nova administração da empresa. (BANDEIRA, 2008, p. 344)

Allende fazia pronunciamentos à população para explicar as razões da crise econômica, que envolvia não só a inflação, mas também o bloqueio econômico por parte de organizações internacionais de crédito, como aponta Bandeira (2008), que afirma que, nesse período, o Chile já se encontrava em “plena guerra civil fria” (BANDEIRA, 2008, p. 345).

Diversos incidentes ocorreram no ano de 1972, incluindo um tiroteio, que causou mortes, entre o MIR e os carabineiros, *lockouts* de casas comerciais, choque entre militantes e novas marchas das *cacerolas vacías*. O governo da UP então alertou os trabalhadores da ameaça de golpe de Estado e os instruiu a construir comitês contra o fascismo e a criar sistemas de autodefesa (BANDEIRA, 2008).

Em 10 de setembro de 1972 uma greve de proprietários de caminhões foi deflagrada, tendo como pretexto uma companhia estatal de transportes intencionada pelo governo – a CIA, afirma Bandeira (2008) canalizou para as entidades empresariais que aderiram a essa greve um aporte de 24 mil dólares, e, em outubro, o 40 Committee liberou mais 100 mil dólares (BANDEIRA, 2008). De acordo com Kósichev (1990), os grevistas exigiam também a devolução de empresas que haviam passado para o controle estatal. O mesmo autor e também Brum (2014) apontam que eram agressivos – detinham os caminhões das empresas estatais e de companhias que não aderiam à greve. Esse setor distribuía, entre outros itens, alimentos e combustíveis.



Posteriormente, médicos, engenheiros, estudantes e outros setores aderiram à greve. “Cerca de 100% do transporte, 97% do comércio, 80% dos profissionais, 85% das cooperativas camponesas se somaram à greve, que envolveu entre 6.000 e 7.000 chilenos” (BANDEIRA, 2008, p. 361). Joan Jara (1998) conta que faltou até mesmo querosene para aquecer as casas das *poblaciones* e que “os donos da maior usina leiteira do país ordenaram que milhares de litros de leite fossem jogados fora para aguçá-la crise” (JARA, 1998, p. 258). Ainda de acordo com a autora, alguns profissionais não aderiram à greve, como pequenos donos de caminhões (que possuíam um ou dois caminhões e que fundaram sua própria associação para a resolução dos problemas), bem como médicos que trabalhavam em turnos duplos para suprir a falta dos grevistas.

Kósichev conta que com o acirramento dos ânimos durante a greve o cenário ficou mais violento:

En el túnel Prado entre Valparaíso y Santiago los asaltantes de la organización fascista ‘Patria y libertad’ abrían fuego contra los camiones, cuyos dueños se negaban a unirse a los sabotadores. Los fascistas desparramaban en las carreteras y las calles miles de ‘miguelitos’, espinas especiales de metal para pinchar los neumáticos con el fin de obstaculizar el funcionamiento del transporte. Las brigadas obreras limpiaban de ‘miguelitos’ las carreteras, los caminos y las calzadas. (KÓSICHEV, 1990, p. 140)

O governo buscava, como podia, através da JAP (Juntas de Abastecimiento y Precios), da DIRINCO (Dirección de Industria e Comercio) e da DINAC (Distribuidora Nacional S.A.), forçar os estabelecimentos a abrirem ou, no caso da DINAC, levar armazéns móveis às *poblaciones callampas*. Já os trabalhadores fizeram exigências ao governo chamadas “*Pliegos del Pueblo*” no qual demandavam, por exemplo, a nacionalização da indústria e do comércio, o não pagamento da dívida externa e o controle operário da produção. Os trabalhadores dos Cordões Industriais também entraram em ação ocupando fábricas (BANDEIRA, 2008).

Os empresários, por fim, aceitaram uma negociação, e Allende “aceitou a renúncia de seus ministros e adotou a solução de incorporar as Forças Armadas ao gabinete [...] O general Prats assumiu o Ministério do Interior e a vice-presidência da República, sendo substituído, interinamente, no cargo de comandante-em-chefe do Exército, pelo general Pinochet.” (BANDEIRA, 2008, p. 386). O acordo para o final da greve foi, então, feito pelo general Prats.

Setores do exército, já em 1972, desenhavam a possibilidade de uma intervenção, mas a lealdade do general Carlos Prats, que sucedeu Schneider, à constituição, impedia o sucesso de qualquer sublevação. No entanto, “o general Prats estava realmente a perder o suporte da oficialidade. Até o Serviço de Inteligência Militar lhe sonegava informações. [...] O general

Pinochet [...] agia sorrateiramente” (BANDEIRA, 2008, p. 370). E como os Estados Unidos ainda forneciam ajuda econômica ao exército chileno, este sofria mais facilmente sua influência. A CIA, além de executar por meio de seus agentes *covert actions* e terrorismo, também se infiltrava e manipulava os partidos de esquerda, colhendo informações e fomentado o caos de forma a provocar o golpe militar (BANDEIRA, 2008).

A Democracia Cristã contava com as eleições parlamentares de março de 1973 para o *impeachment* de Allende, pois o sucessor da presidência seria Eduardo Frei, presidente do Senado. No entanto, “apesar de toda a crise econômica do país, da desestabilização social e da campanha propagandística da direita, os partidos de esquerda obtiveram 44% dos votos, impedindo o golpe através do Congresso” (SADER, 1991 p. 62). A oposição, na verdade venceu, com 54,8% dos votos, como afirma Bandeira (2008) contra 43,39% da UP, mas de fato não atingira os 2/3 necessários para darem início ao *impeachment*.

A aprovação da lei de controle de armas aprovada em 1973 permitiria às FFAA atuarem antes do golpe, podendo interferir caso houvesse qualquer denúncia de armamentos em porte de civis (SADER, 1991). Bandeira (2008) afirma que, de fato, o alvo dessa lei eram as formações paramilitares de esquerda e “o objetivo da lei para o controle de armas constituía mais um passo na preparação do golpe de Estado, sendo seu objetivo evitar qualquer possibilidade de reação ou resistência das forças de esquerda” (BANDEIRA, 2008, p. 377). Essa informação é confirmada por Sirkis (1981), que afirma que devido a essa lei a polícia invadia casas de quem desconfiava que possuísse armas, e essas invasões se davam principalmente em casas e estabelecimentos que eram apoiadores da Unidad Popular, e também corroborada por Joan Jara (1998):

A lei outorgava carta branca aos oficiais das forças armadas e da polícia para que realizassem batidas sem se reportar a uma autoridade superior, e os mais direitistas aproveitaram esse pretexto para invadir indústrias nacionalizadas, bairros operários, hospitais e universidades – qualquer local onde houvesse um forte apoio à Unidade Popular. Já os depósitos secretos dos latifundiários e do Pátria e Liberdade permaneceram intocados” (JARA, 1998, p. 301).

Allende não encontrava apoio no plano internacional devido ao período de ditaduras no qual se encontravam muitos países da América do Sul, só encontrando apoio no Peru, no México e em Cuba. No entanto, tanto a China quanto a União Soviética não deram apoio financeiro ao governo chileno (SADER, 1991). Como afirmou Bandeira (2008), Breznev não tinha condições

financeiras de ajudar um país que considerava distante e não tinha intenção de fomentar aqui a Guerra Fria.

Joan Jara afirma que os trabalhos voluntários de estudantes, professores, artistas e demais apoiadores de Allende se mantinha, e Víctor, Manuela e Amanda ajudaram na colheita de milho, no outono. Alunos da Universidad Técnica auxiliaram os mineiros de *El Teniente* quando os supervisores e pessoal administrativo entraram em greve.

Ainda de acordo com Joan Jara, na mídia, as ações da CIA começavam a ser expostas:

começaram a aparecer no *Washington Post* revelações sobre as atividades secretas da CIA no Chile e sabíamos que a conspiração contra Allende continuava de pé. Contudo, no seio da Unidade Popular os problemas aumentavam – não havia unidade de comando para enfrentar os inimigos poderosos (JARA, 1998, p. 290).

No entanto, para se defenderem das iniciativas dos grupos violentos de direita, foram criados comitês de defesa em fábricas, universidades, escolas e prédios públicos. Em junho de 1973 havia sido tentado um primeiro golpe, conhecido como *Tancazo* ou Tanquetazo, que fracassou devido à falta de articulação com a alta oficialidade e à interferência do general Carlos Prats, então ministro do exército. Allende nomeou para este cargo Pinochet, quando manifestações buscaram a desmoralização de Prats diante da tropa. Foi, no entanto, um alerta do que se passava nas FFAA. A essa altura o MIR já denunciava que um golpe estava se aproximando e era necessário preparar uma resistência armada (BANDEIRA, 2008; SADER, 1991).

Patricio Alwyn, do PDC, foi empossado como secretário geral, e consolidou acordos com a extrema direita para a desestabilização do governo (SADER, 1991). Essa nomeação constituiu uma tentativa de Allende de salvar o governo, apesar de consternar parte da esquerda, que acusava o que chamava de “reformismo” pela crise econômica. No entanto, as negociações com o PDC exigiram a retirada de muitas das conquistas do governo, além de dar poder em demasia ao parlamento para governar, e acabaram se tornando infrutíferas (BANDEIRA, 2008).

A situação do governo era cada vez mais difícil, e ocupações indiscriminadas e incontroláveis de terras e empresas “contribuíam para desorganizar ainda mais o sistema produtivo do país e empurrar as classes médias para direita, e, com elas, a oficialidade das Forças Armadas” (BANDEIRA, 2008, p. 483).

Uma nova greve dos donos de caminhões se iniciou, financiada pela CIA, à qual se juntaram ônibus e táxis, causando um grande desabastecimento e o desperdício de toneladas de alimentos. Em 20 de agosto, o 40 Committee aprovou um milhão de dólares para CIA apoiar partidos de oposição e organizações do setor privado, e na mesma data os funcionários da saúde decretaram greve pedindo a renúncia de Allende. As mulheres responsáveis pelas *Marchas de las Cacerolas* protestaram junto com esposas de generais do Exército em frente a residência de Carlos Prats e entregaram uma carta à sua esposa “exigindo implicitamente que ela forçasse o marido a renunciar” (BANDEIRA, 2008, p. 498). Generais legalistas estavam, afirma Bandeira, renunciando aos seus postos para não serem coniventes com o golpe que se desenhava. Alfredo Sirkis, que retornara ao Chile nessa época, faz um resumo do cenário que conheceu ao desembarcar:

O Weiner continuava a traçar o quadro:

- Há unidades militares completamente fora do alcance do governo aplicando a Lei do Controle de Armas. Estão invadindo fábricas e *poblaciones* para procurar armas e aproveitam pra baixar o cacete e intimidar os trabalhadores, querem testar a atitude da tropa. Está havendo atentados todos os dias contra sedes dos partidos da UP, lojas de comerciantes que não aderem aos *lockouts*, ônibus e caminhões que continuam trafegando, e agora começaram a estourar os oleodutos e as linhas elétricas. A situação de abastecimento tá cada vez pior por causa do estocamento para o mercado negro e da greve dos camioneiros. [...] No mercado negro, tem quase tudo. O dólar dobrou no câmbio negro, semana passada. A inflação passou os 250%. (SIRKIS, 1981, p. 112-113)

O mesmo autor, em uma reportagem que escreveu para o jornal francês *La Libération*, do qual era correspondente, expõe uma opinião semelhante à de Bandeira: Allende estava preso devido à sua fidelidade ao processo constitucional, à instituições que eram desenhadas para manterem o privilégio das classes que eram questionadas pelo ideário do Unidad Popular.

Kósichev conta que os donos de caminhões que apoiavam Allende criaram o MOPARE (Movimiento Patriótico de Recuperación) em 1972, buscando sanar, apesar das dificuldades, o desabastecimento causado pela greve. No entanto, “con frecuencia por el camino a los chóferes patriotas los agredían los fascistas. Muchos chóferes fueron heridos. Oscar Balboa, un de los líderes del MOPARE, cayó asesinado por los mercenários” (KÓSCHEV, 1990, p. 174).

O assassinato de Arturo Araya, adido naval de Allende, indicava que uma conspiração estava em andamento (JARA, 1998; BANDEIRA, 2008). O MIR sabia, em agosto, por meio de marinheiros e suboficiais da Armada, da Força Aérea e da Marinha com os quais tinha contato, que um golpe era iminente e informaram o governo:

mas Allende aparentemente confiava em sua *muñeca*, sua enorme capacidade de convencer aliados ou adversários [...]. Também não tinha outra opção e, como homem inteligente e lúcido, não podia deixar de reconhecer que não dispunha dos meios materiais para enfrentar diretamente as Forças Armadas, em cujo espírito constitucionalista confiava (BANDEIRA, 2008, p. 493)

Na Marinha, de fato, já se havia prendido marinheiros que reagiram contra um golpe planejado para ocorrer entre 8 e 10 de agosto, e estes foram presos e torturados (BANDEIRA, 2008).

Os ataques terroristas escalonavam e em torno de 250 ações terroristas teriam ocorrido até a data de 9 de agosto, incluindo explosões que resultaram em mortes, e, entre 25 de julho a 5 de setembro houve 1015 atentados. (BANDEIRA, 2008).

Ainda em agosto, a Câmara dos Deputados aprovou uma resolução:

dirigida explicitamente, entre outros, aos membros militares do gabinete de Allende, acusando o governo de haver ocasionado, com sua conduta sistemático (SIC), a ‘grave ruptura da ordem constitucional e jurídica’. No dia seguinte, foi removido o último obstáculos à intervenção militar quando o general Prats, desacreditado pelas provocações e quase sem apoio entre seus pares, renunciou aos postos de ministro da defesa Nacional e de comandante-em-chefe do exército. Seu sucessor, o general Augusto Pinochet Ugarte, a quem se tinha por um ‘democrata’, negou-se a destituir os golpistas mais notórios. (ROUQUIÉ; SUFFERN, 2009, p. 224)

Essa resolução, afirma Sader, seria uma “espécie de convite à intervenção das FFAA, enquanto grupos paramilitares intensificavam sua ação, disseminando o clima de insegurança” (SADER, 1991, p. 63). A renúncia do general Prats foi um duro golpe no governo, pois ele era a maior força contra um golpe promovido pelas Forças Armadas (JARA, 1998; BANDEIRA, 2008). Prats, após o golpe, buscou refúgio em Buenos Aires e lá escreveu suas memórias. Pouco depois de publicá-las foi assassinado, em 1974. O mesmo ocorreu com Orlando Letelier, morto em Washington em um atentado à bomba em 1976. O responsável pelas duas mortes foi o agente Michael Townley: “norte-americano que colaborara com o Patria y Libertad em suas conspirações contra Allende. Processado nos Estados Unidos, Townley fez um acordo com a justiça para denunciar seus comparsas e saiu em liberdade amparado pelo programa de proteção à testemunha” (BRUM, 2014, p. 292-293). Brum aponta que Eduardo Frei também foi assassinado – tornou-se um dos líderes pela campanha pela redemocratização e morreu em 1982 devido a

uma suposta infecção bacteriana após uma cirurgia simples, mas 30 anos depois investigações apontaram envenenamento por substâncias tóxicas administradas paulatinamente (BRUM, 2014).

Em 4 de setembro de 1973, uma manifestação de 800.000 pessoas em Santiago marchou para mostrar apoio a Allende. Sirkis (1981), Joan Jara (1998) e Kósichev (1990) escreveram sobre tal passeata, na qual estiveram presentes, e os dois primeiros relatam tanto suas impressões sobre o número de apoiadores presentes quanto sobre o semblante cansado de Allende. Sirkis afirma:

Há umas 400 mil pessoas na rua, nunca vi uma manifestação como essa. Nada parece se opor àquele oceano de gente que, desafiando os dias agourentos e contradizendo todas as previsões, sai às ruas para manifestar, mais uma vez, o seu apoio ao governo popular de Salvador Allende. [...] Salvador Allende envelheceu muito desde a última vez que o vi, naquele congresso do MAPU no estádio Chile, em 71. Daquele entusiasmo arrebatador, daquela sedução enérgica, daquele perene sorriso sobrou uma testa franzida de rugas muito marcadas, uma boca apertada de angústias e um olhar desolado, fatalista mas repleto de dignidade. O rosto preocupado, crispado, de Salvador Allende, naquele palanque de 4 de setembro, é o sinal dos tempos. (SIRKIS, 1981, p. 144-145).

E as impressões de Joan Jara<sup>45</sup> são semelhantes:

Ao chegar, ficamos contentes em encontrar uma multidão gigantesca. [...] não há armas, apenas faixas pintadas a mão, nas quais se declara que seus portadores são contra o fascismo e o terrorismo, e estão dispostos a defender seu governo. [...] Víctor vai mais adiante. Conveceram-no a ajudar a levar a faixa atrás da qual marchamos: “Trabalhadores da cultura contra o fascismo.” É simbólico que hoje não esteja caminhando conosco, sua família. [...] Avançamos lentamente, até que chega nossa vez de passar diante da tribuna onde Allende está sentado com os outros dirigentes da Unidade Popular. Devem estar há horas ali... ele parece cansado. [...] Todos gritam “Allende, Allende, o povo o defende!” e “o povo unido jamais será vencido!”. Sentimos o enorme poder dessa massa e pensamos que será impossível matarem todos nós. Mais de um milhão de pessoas saudaram Allende naquele dia. (JARA, 1998, p. 308 - 310)

O jornalista soviético Kósichev relata que:

Una torrente interminable de gente avanzaba por las calles de Santiago. Columnas de obreros, empleados, estudiantes y artistas formaban una poderosa muchedumbre frente al palacio presidencial. Fue una manifestación impresionante de apoyo al Gobierno de la Unidad Popular. Más de tres horas y media duró este constante fluir de la gente frente al palacio de La Moneda bajo el lema: “no al fascismo, no a la guerra civil, defendamos las conquistas del pueblo.” Al pasar frente a la tribuna donde se hallaba el compañero

---

<sup>45</sup> Há uma divergência quanto às datas dessa passeata: enquanto Kósichev, Bandeira e Sirkis afirmam ter acontecido no dia 04 de setembro, Jara afirma ter acontecido no dia 03 de setembro. No entanto, pela descrição, parece ser a mesma manifestação, e Joan pode ter se enganado quanto à data, principalmente porque ela afirma ser a comemoração de aniversário da vitória de Allende, que foi em 4 de setembro de 1970.

presidente, la multitud coreaba: “Allende, Allende, el pueblo te defiende”. (KÓSCHEV, 1990, p. 179)

A situação, no entanto já era incontornável e Bandeira resume o processo que, por fim, desembocou na insustentabilidade do governo:

Acometido pela direita, pressionado pela esquerda, dentro e fora da coalizão, e atado pelas contradições internas da UP, Allende já não mais podia dominar a crise. A metástase estava a atingir todo o corpo da sociedade. A “fórmula para o caos”, que a CIA aplicava por meio de ações encobertas (*covert operations*), para arruinar o governo da UP, estava a surtir efeito, favorecida pela tentativa de implantação do socialismo em um país subdesenvolvido, onde não havia excedente de produção, dependente de créditos externos e do mercado mundial, no qual estava inserido, tanto para a colocação de seus principais produtos (cobre e salitre) quanto para a importação de bens de capital e bens de consumo. (BANDEIRA, 2008, p. 378)

E Rouquié e Suffern (2009) completam:

Allende dispunha de poucos meios para neutralizar a influência dos Estados Unidos sobre as dependentes forças armadas chilenas. [...] Entrementes, a burguesia chilena, tanto seus partidos quanto suas organizações comerciais e profissionais, não permaneceu inativa diante das transformações estruturais que a ameaçavam. A sabotagem econômica e o obstrucionismo parlamentar exacerbaram uma situação social que já era tensa e acentuaram a polarização do país. (ROUQUIE e SUFFERN, 2009, p. 223-224)

Em Setembro de 1973, Hobsbawm escreveu que os Estados Unidos buscavam, primordialmente, a manutenção da sua posição imperial na América Latina – para o autor, nessa época, pelo menos, o que teria adiantado o golpe no Chile foi a ascensão de Perón na Argentina. O historiador ressaltou, ainda, que “o governo de Allende não era um teste do socialismo democrático, mas no máximo, da disposição da burguesia de respeitar a legalidade quando a legalidade e o constitucionalismo não funcionam mais a seu favor” (HOBSBAWM, 2017, p. 448), e teve suas tentativas de estabelecer leis entravadas pelo Parlamento.

Angell (2015) explica que:

a polarização e os conflitos políticos e ideológicos atingiram tais níveis de intensidade que nenhum sistema político constitucional poderia sobreviver. As ingerências dos Estados Unidos agravaram os problemas de Allende, e sem dúvida foram cometidos graves erros de liderança política. (ANGELL, 2015, p. 854)

Para o mesmo autor, a construção da via chilena ao socialismo encontrou debates infundáveis que alimentaram incertezas políticas e suspeitas por parte da direita. Na tentativa de

evitar uma guerra civil, Allende havia decidido convocar um plebiscito para entregar a presidência ao presidente do senado, Eduardo Frei. A convocação seria realizada no dia 11 de setembro<sup>46</sup> (SADER, 1991; BANDEIRA 2008).

No entanto, em Washington já se sabia “que os generais e almirantes haviam deliberado dar o golpe na segunda feira, 10” (BANDEIRA, 2008, p. 526). A data foi posteriormente alterada para o dia 11. Pinochet planejava o levante para o dia 14, tendo sido antecipado para o dia 11 pelo receio de que a convocação do plebiscito dividisse a oposição (BANDEIRA, 2008; BRUM, 2014).

O levante teve início na madrugada do dia 11, o telefone de Allende foi cortado pela equipe da marinha e ele “soube por intermédio de Alfredo Joignant, diretor de Investigações, que a Armada se havia sublevado e que as rádios Agricultura, Minería e *El Mercurio* instigavam a sedição” (BANDEIRA, 2008, p. 533). Alfredo Sirkis (1982) narra algo semelhante, na manhã do golpe as rádios Corporación e Portales estariam já fora do ar enquanto:

As vozes das rádios Minería, Agricultura, Cooperativa, e outras mais, vibram ao passar do ponteiro. Programação normal. *Jingles* contra o governo, *slogans*, Radio Minería passa o *tape* da entrevista de ontem à noite com León Villarín, dos *camioneros*, clamando pela destituição de Allende, mas até aí nada demais, há meses ele repete tais coisas. (SIRKIS, 1981, p. 16)

O primeiro dos ataques às rádios se dirigiu contra a Universidad Técnica, pois “a frequência da UTE seria uma das mais interessadas em encabeçar uma rede de comunicações para dar suporte ao governo numa tormenta golpista” (BRUM, 2014, p. 198).

Allende chegou ao Palácio La Moneda e acreditava que a sedição se restringia à Marinha e Valparaíso, e realizou um pronunciamento acreditando que o Exército ainda era leal, “nem suspeitava que Orlando Letelier, ministro da Defesa Nacional, estava detido” (BANDEIRA, 2008, p. 535). Durante a madrugada também o diretor dos carabineiros, José Sepúlveda e o comandante da Armada, Raúl Montero, ambos constitucionalistas, foram derrubados de seus cargos (BRUM, 2014, p. 199).

Pouco depois, “às 8:30, quando viu de que lado estava Pinochet, que Pinochet havia prevaricado, Allende perdeu totalmente a esperança de contar com o Exército” (BANDEIRA,

---

<sup>46</sup> Bandeira na página 525 afirma que Allende pretendia convocar o plebiscito no dia 10, mas na página 531 afirma ser dia 11. Aparentemente, o plebiscito seria convocado na manhã dia 11 e Allende faria uma pronúncia à nação na tarde do dia 10, na qual anunciaria a proposta.



2008, p. 535) e realizou mais um pronunciamento ao povo chileno, informando que iria resistir. Os trabalhadores foram chamados a ocupar as fábricas e estabelecimentos agrícolas pela CUT, de forma a organizarem uma resistência.

O Palácio La Moneda foi cercado, a Allende foi dado um ultimato e um pedido que deixasse o país, o que não foi aceito. Mais de uma vez foi lhe oferecido um avião para que deixasse o Chile com sua família, que ele recusou. Fez então uma última pronúncia radiofônica para os cidadãos chilenos. Suicidou-se enquanto o palácio, bombardeado, estava prestes a ser invadido pelos militares (SADER, 1991; BANDEIRA, 2008).

Ocorreu resistência por parte da população, como afirma Sirkis: “Em dezenas de fábricas, bairros pobres e *poblaciones* houve atos de resistência espontâneos, descoordenados” (SIRKIS, 1981, p. 71). Bandeira (2008) também aponta que em vários pontos da cidade ocorreram embates:

os combates ocorriam, intensamente, em toda capital, sobretudo na *población* La Legua e nas indústrias INDUMET e SUMAR, onde os Grupos Especiales Operativos (GEO), do PS, militantes do MIR e outros enfrentaram militares, com armas nas mãos, enquanto franco-atiradores do GAP operavam em frente ao La Moneda, no Ministério de Obras Públicas e em outros pontos de Santiago. Resistência também houve em diversas cidades e a Junta Militar decretou a Lei Marcial, ameaçando punir com a morte quem fosse preso com armas nas mãos. (BANDEIRA, 2008, p. 541)

Ainda sobre a resistência nas fábricas, Sirkis, em seu livro, transcreve uma entrevista que fez, sob o codinome de Marcelo Dias, para o jornal *La Libération*, com um dos sobreviventes que teria atuado na resistência da *población* La Legua e na INDUMET. O entrevistado afirma que não havia um plano único de operações, e que estava ligado ao PS e ao GAP. Devido ao fato de saberem da negociação de Allende com a DC, não estavam preparados para o ataque. Resistiram na fábrica por um tempo, depois um grupo saiu e foi em direção a La Legua – os que ficaram na fábrica, afirma, foram todos fuzilados. Após a dispersão da resistência em La Legua a *población* foi cercada e atacada, com o fuzilamento de famílias inteiras<sup>47</sup>.

Houve também resistência moral, como chamou Brum (2014), por parte dos trabalhadores não-armados, que atenderam ao chamado da CUT para se dirigirem aos seus locais de trabalho – esse foi o caso do cantor Víctor Jara.

---

<sup>47</sup> “La Résistance à l’usine Indumet”, Marcelo Dias, *Libération*, outubro de 1973, *apud* SIRKIS, 1981, p. 125-130.

Instaurou-se, então, a ditadura militar no Chile, que teria em Augusto Pinochet seu presidente. As FFAA logo exterminaram tentativas de resistência, instaurando o caos e o terror. A Junta Militar fechou o Congresso e proibiu os partidos de esquerda, incendiou jornais e instituições que representavam apoio a Allende. Os mortos se multiplicavam em poucos dias, e o Estádio Nacional se tornou local de concentração, tortura e morte de presos (BANDEIRA, 2008; SIMÕES, 2011).

Denúncias foram incentivadas com pronunciamentos nas rádios incitando a delação e, de certa forma, também o linchamento. Alfredo Sirkis narra o clima das ruas:

O perigo não vem apenas das patrulhas pelas ruas desertas. O inimigo, o delator, tem várias faces: mulheres, velhos, crianças. A junta militar incita cada chileno a se tornar um dedo-duro, e nós somos os párias, estrangeiros sem pátria. (SIRKIS, 1981, p. 54)

Sirkis ainda conta um episódio que testemunhou nas ruas de Santiago, quando viu uma pessoa, que pelos traços parecia boliviano (de acordo com o autor), ser abordado pela polícia:

Se a campanha contra estrangeiros já é aquela barra, o que não dizer daquele componente particularmente extremado, tradicional: o racismo antiboliviano? Os bolivianos são menos brancos e existe a desavença do mar que o Chile lhes tomou [na guerra do Pacífico]. [...] Milhares de exilados fugiram do golpe de 1971, do gen. Hugo Bansaer contra o governo progressista de gen. Joan José Torres (SIRKIS, 1981, p.124)

A atmosfera de ódio criada pelo embate político gerou uma racialização em diversos níveis: a racialização contra os militantes de esquerda, contra os moradores dos bairros mais pobres e *poblaciones* (dado que a repressão nesses locais era maior), contra os estrangeiros. Brum (2014) afirma que os esquerdistas passaram a ser vistos como criminosos e que “jovens de barba e cabelos longos podiam ser parados sem aviso prévio por uma patrulha de soldados e ter os pelos cortados à força, na rua, diante do escárnio dos tipos saídos do quartel. Para fugir da humilhação, filas surgiram diante das barbearias de cada comuna” (BRUM, 2014, p. 226).

A Comissão de Chicago pelos Direitos Humanos no Chile<sup>48</sup> confirma o depoimento de Sirkis, e afirma que:

Aparentemente, imediatamente após a tomada militar, houve uma campanha concertada contra estrangeiros que equiparou aqueles notadamente estrangeiros com subversão,

---

<sup>48</sup> Disponível em: < <https://bit.ly/2BRqNZd> > Acesso em 12/04/2017

marxismo e revolução. Como efeito desta propaganda, denúncias por vizinhos e colegas de trabalho se tornaram comuns, bem como os mal tratos brutais uma vez em custódia dos militares. Sob o ímpeto da Comissão das Nações Unidas para Refugiados e do Conselho Mundial de Igrejas, um comitê oficial foi instituído para lidar com a evacuação de estrangeiros e refugiados.<sup>49</sup> (CHICAGO Committee, p. 24)

Rouquié e Suffern afirmam que a violência que se seguiu à derrubada de Allende não foi simples consequência da inexperiência dos militares chilenos, e sim da decisão de instituir um regime contrarrevolucionário contra o comunismo e uma reorganização da sociedade. O terror instaurado propiciou que o Chile se tornasse um laboratório de experiência neoliberal, incluindo aí as privatizações que abarcavam empresas tradicionalmente do Estado e até setores como a saúde pública, a educação e o sistema de aposentadoria (ROUQUIÉ; SUFFERN, 2009; BANDEIRA, 2008).

Angell explica que quanto aos números de mortos, “nunca se saberá o número exato, mas se calcula que foram entre 3 mil e 30 mil. Nos primeiros seis meses que se seguiram ao golpe foram detidas 80 mil pessoas por motivos políticos.” (ANGELL, 2015, p. 906). O forjamento de provas também foi concretizado no chamado “Libro Blanco”, supostamente onde a UP teria um plano para sua gestão, incluindo o chamado “Plano Zeta” contra a oposição – de acordo com Angell, isso constituiu em uma tática de propaganda militar que se dedicou a produzir documentos para provar “sinistras intenções da gestão da UP” (ANGELL, 2015, p. 906)

O primeiro presidente do Chile com a democracia novamente institucionalizada, com a volta do funcionamento da Câmara e do Senado, seria Patricio Alwyn, da DC apoiada pelos demais partidos de esquerda, que assumiria no ano de 1990. Pinochet se manteve como comandante-em-chefe do exército até 1998 (SADER, 1991).

O papel da imprensa é de importância determinante em todo este período até os anos após o golpe que instaurou a ditadura de Augusto Pinochet. A esse respeito, Simões afirma:

Com certeza a imprensa escrita teve um papel fundamental no que diz respeito à desinformação e ocultação da verdade. Pertencendo majoritariamente a setores

---

<sup>49</sup> “Apparently, immediately following the military takeover, there was a concerted campaign against foreigners which equated those notably foreign with subversion, marxism and revolution. As the effect of this propaganda, denunciations by neighbors and co-workers were common as well as brutal maltreatment once in military custody. Upon the impetus of the United Nations Commissioner for Refugees and the World Council of Churches, an official committee was instituted to deal with the evacuation of foreigners and refugees.” Tradução nossa. Disponível em: <<https://bit.ly/2BRqNZd>> Acesso em 16/03/2018

dominantes, manteve [SIC] sua hegemonia na área das comunicações mesmo durante o período do governo de Salvador Allende. Após o golpe, reproduzia todo e qualquer tipo de fato inverídico que auxiliasse na legitimação do Terror de Estado perpetrado pela Junta Militar, disseminando o medo e a insegurança, que eram introjetados pela população. (SIMÕES, 2011, p. 251)

De acordo com Simões (2011), a Doutrina de Segurança Nacional (DSN), desenvolvida pelos Estados Unidos como forma de barrar a “ameaça comunista” nos países que considerava de sua influência, foi essencial para instauração dos golpes militares nas Américas. Por meio dela os ideários estadunidenses foram implantados nas escolas militares com a ideia da necessidade de eliminação do inimigo interno. Dessa forma, a repressão sangrenta era considerada necessária para “a purificação dos pecados da alma nacional corrompida pelo ‘satanismo’ marxista” (SIMÕES, 2011, p. 16). Angell (2015) também abordou a doutrina da segurança nacional como aquela com a qual os militares eram mais familiarizados:

Estas têm sido definidas como a crença no conceito da nação como uma ‘essência’, ‘tradição’ ou ‘espírito’ que tinha sido arruinado pela demagogia política e estava ameaçado pela agressão antinacional; na aceitação das desigualdades sociais como a ordem natural das coisas; na ideia do governo como sistema autoritário; e na definição do marxismo como principal inimigo da sociedade. (ANGELL, 2015, p. 907)

Essa ideia da “morte necessária”, da “solução” de um governo autoritário para salvar o “espírito” de uma nação, é ainda hoje viva, por exemplo, no pensamento dos que se colocam do lado do golpe militar de 1964 no Brasil e em muito lembra a eliminação de indígenas ou sua forçosa catequização (bem como dos africanos), em nome da “civilização” ou de trazer a modernidade para a América, como exposta por Dussel (1993). Não foi, portanto, a primeira vez que em nome da “modernidade”, da “ordem” e do “cristianismo” se derramou sangue e se justificou a instauração de um regime de violência irracional. Após o golpe, instaura-se, portanto, a política do Terror de Estado.

Sirkis (1981) narra o sentimento de medo e de terror nos dias que se seguiram ao golpe, principalmente nos bairros pobres, que coaduna com as informações de Simões mostradas acima:

Tomo uma condução para a Av. Irarrazabal. A *liebre* está apinhada de gente, Em geral, essas viagens, apesar do desconforto, são animadas, os chilenos são gente tão comunicativa e espontânea, mas hoje tudo é perplexidade. No banco de trás uma mulher chora silenciosa e nenhum dos outros passageiros tem coragem nem de olhar para ela. [...] Era assim a repressão daqueles dias: massiva, totalmente arbitrária e sem critérios definidos. Você podia ser fuzilado por terem encontrado na sua casa um livro ou um

jornal de esquerda, se fosse esse o estado de espírito do chefe da patrulha. (SIRKIS, 1981, p. 77; p. 80-81)

As eleições não foram convocadas, contrariando as expectativas do PDC. O terror instaurou-se imediatamente, e o Estádio Chile tornou-se prisão provisória de dissidentes, estrangeiros e qualquer pessoa que fosse denunciada por suspeitas de serem insurgentes ou comunistas (SIMÕES, 2011). Na tarde do dia 14 de setembro, o *Bando* Número 29 foi divulgado nas rádios e televisão, o qual fechava o Congresso e declarava vagos os cargos dos parlamentares (BRUM, 2014).

Sirkis (1981) e Joan Jara (1998) narram que os produtos que durante o governo de Allende estavam em falta, poucos dias após o golpe, já estavam novamente no mercado “Só o preço mudara: era duas ou três vezes superior ao oficial fixado anteriormente”. (JARA, 1998, p. 348)

O molde neoliberal da Escola de Chicago foi colocado em prática, a indústria nacional foi levada à falência devido ao aumento das importações, as empresas nacionalizadas foram novamente privatizadas, educação, saúde e a Previdência Social foram privatizadas. Em suma, foram desfazendo-se as conquistas sociais empreendidas nos anos anteriores (SADER, 1991).

## 2.2. A Nova Canção Chilena

A arte é terreno onde o *entre-lugar* se manifesta, como afirma Bhabha (1998), lugar onde a hibridez dos sujeitos se faz presente, no qual a narrativa dos silenciados, como a dos indígenas, dos negros, dos mestiços e dos imigrantes é feita ouvir, onde “cada vez mais, as culturas ‘nacionais’ estão sendo produzidas a partir das minorias destituídas” (BHABHA, 1998, p. 25). E ainda:

A pós-colonialidade, por sua vez, é um salutar lembrete das relações “neocoloniais” remanescentes no interior da “nova” ordem mundial e da divisão do trabalho internacional. Tal perspectiva permite uma autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. (BHABHA, 1998, p. 26)

Os músicos da *Nueva Canción Chilena* fazem o que Bhabha afirma ser dever dos críticos: assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico, expor o *entre-lugar* onde as histórias silenciadas são narradas. São canções

que buscam as próprias narrativas no lugar da história que havia sido narrada pelo ponto de vista europeu: a NCCh conta a história a partir da ferida colonial, expressão utilizada por Mignolo (2005) para se referir ao sentimento de inferioridade, consequência do racismo físico ou psicológico, sentido pelos povos que não se encaixam nos modelos construídos pelas narrativas dos países “desenvolvidos” europeus e/ou norte-americanos.

Artistas como Violeta Parra (1917 - 1967), Víctor Jara (1932 - 1973) e Patricio Manns (1937 - ), no Chile, serviram como porta-vozes para aqueles que lutavam pelas terras, pelos direitos dos trabalhadores de setores urbanos e rurais e mostraram também relações específicas com seus meios: com a agricultura, com a região andina e com as *poblaciones callampas* dos terrenos recém-invadidos por camponeses e sem-teto nos entornos das grandes cidades, assim como seus costumes, como, por exemplo, a relação própria que se tinha no meio rural em relação à morte das crianças, como é exposto nas canções dos *angelitos*<sup>50</sup> interpretadas por Violeta Parra e de Víctor Jara.

Na década de 1920, afirma Simões (2011), ocorreu a organização do movimento da “Música Típica” (que tem em *Los Cuatro Huasos*, criado em 1927, e em *Los Huasos Quincheros*, criado em 1937, seus grupos mais populares) que buscavam evocar e estilizar o folclore camponês. Schmiedecke (2015) explica que esses grupos, que alcançaram grande sucesso comercial naquela época, realizavam uma reinterpretação urbana do repertório musical do Vale Central chileno, e eram compostos, geralmente, por jovens das famílias da oligarquia latifundiária e da classe média:

Elegendo a *tonada* como gênero emblemático da “chilenidade” - dado seu caráter lírico, sua estrutura flexível e simples e seu arraigo na cultura *criolla* - o projeto da Música Típica girou em torno do personagem do *huaso*, que cumpria a dupla função de objeto (tema) e sujeito (voz) das canções, procurando representar a “alma nacional”. (SCHMIEDECKE, 2015, p. 43. Grifos da autora)

Silva (2008) identifica esse movimento como uma apropriação feita pelas elites das manifestações folclóricas no intuito de “conformar uma identidade nacional assentada em valores e significados que se adequassem à realidade da dominação de classes” (SILVA, 2008, p. 46), dentro de um contexto social no qual o êxodo rural em direção às cidades era cada vez mais

---

<sup>50</sup> Angelitos eram as crianças que morriam com menos de 5 anos. “No interior do Chile, acreditava-se que o bebê aguardaria os pais no firmamento, conversando com Deus no entremeio, para ajudar na sorte dos seus” (BRUM, 2014, p. 43) – ao *Canto a lo Divino* seguia o *Canto a lo Humano*, que adquiria por vezes, certo humor negro. (BRUM, 2014)

intenso, criando uma situação na qual os camponeses consumiriam, de certa forma, sua própria “arte”, porém transformada pela indústria cultural, na qual os estereótipos, como a idealização da mulher e do homem do campo, buscavam legitimar as relações sociais. Silva considera que o movimento da música típica respondia tanto a essa busca de conformação social e obediência ao latifundiário quanto a uma necessidade de a elite agrária reagir à crescente industrialização e à entrada no país de investimento e de produtos culturais estrangeiros:

Elemento constituinte da identidade nacional, arma utilizada para desarmar ideologicamente os camponeses, ao mesmo tempo em que responde às demandas de migrantes rurais que não se reconhecem no ambiente urbano, reação da classe proprietária de terras ao processo acelerado de urbanização; a música típica chilena pode ser explicada a partir desses múltiplos argumentos. (SILVA, 2008, p. 49)

Artistas como Violeta Parra e Margot Loyola integravam outro movimento, chamado Projeção Folclórica, e realizavam trabalhos de pesquisa, compilação e divulgação do repertório popular tradicional camponês e folclórico entre os anos de 1940 e 1960. Tal movimento propiciou a criação do Instituto de Investigações Folclóricas, em 1943, vinculado à Universidade do Chile (SILVA, 2008; SCHMIEDECKE, 2015). De acordo com Silva (2008), Loyola trabalhou como pesquisadora e também em cursos que impulsionaram conjuntos que trabalhavam com pesquisa de repertório folclórico, nomeadamente o Cuncumén (criado em 1956) e o Millaray. Kósichev explica a importância do trabalho empreendido na Projeção Folclórica, particularmente, o de Violeta Parra:

Violeta restableció numerosos textos casi perdidos. A veces ocurría que todo el mundo conocía la melodía, pero no recordaba la letra. Entonces en un pueblo Violeta encontraba una estrofa, en otro - centenares y a veces miles de kilómetros – el resto de la canción. Contagió su entusiasmo a sus hijos Angel e Isabel, quienes también empiesan a recolectar canciones folclórica. (KÓSCHEV, 1990, p. 30)

Já a chamada *Nueva Ola* constituiu uma reação à invasão do *rock* britânico e norte-americano nas rádios chilenas entre os anos 1950 e 1960. Os grupos chilenos, que antes realizavam *covers* (regravações/interpretações semelhantes às originais) desse repertório, passaram a compor suas próprias músicas em espanhol. Alguns grupos, como o “Los Blops” realizaram diálogos e experimentações entre esse estilo musical com ritmos do folclore chileno, incluindo, por vezes, temáticas sociais (SCHMIEDECKE, 2015).

Claudio Acevedo (et. al., s.d.) ressalta a importância da realização em Santiago, em 1953, do *Congreso Continental de Cultura*, convocado por Pablo Neruda, com participação de artistas “latino”-americanos e que teve como resultados a criação da *Sociedade de Poetas Populares de Chile* e o *Primer Congreso Nacional de Poetas Populares*, nos quais ocorreram debates sobre o papel do poeta popular. Dessa forma, iniciava-se um debate entre os artistas que viria adiantar aqueles que se referiam ao papel dos músicos presente na NCCh.

Joan Jara explica que no início da década de 1960 a invasão da música norte-americana se fazia sentir no Chile e grupos e cantores chilenos americanizavam seus nomes com o intuito de conquistarem um maior público – enquanto isso, na Argentina uma lei estabelecia que as rádios deveriam dedicar metade do tempo de sua programação à música de compositores argentinos ou ao folclore, estimulando a produção popular da música:

Essa onda de música argentina também invadira o Chile e oferecera a única alternativa de peso ao *pop* importado em inglês. Havia muita coisa comercial e vulgar, mas, pelo menos, era latino-americana. Ela encontrou um terreno fértil em grande parte porque se encaixava no programa político dos democrata-cristãos. Era o folclore vestido com elegância, sem cheiro de pobreza e de revolução: folclore para as classes médias acomodadas. (JARA, 1998, p. 113)

O *Neofolclore*, que também pode ser visto como uma reação à invasão da música argentina e anglófona nas rádios, se tratava de um movimento que buscava a atualização da inspiração folclórica, adaptando-a ao contexto urbano e imediato, mas ainda sem o conteúdo político e social que seria a marca da NCCh. Silva (2008) cita como exemplo dessa corrente os grupos “Los Cuatro Cuartos” (criado em 1963) e “Las Cuatro Brujas” (criado em 1964), e que “os intérpretes do neofolclore gravaram algumas canções de compositores que, posteriormente, foram considerados como participantes do movimento da Nova Canção Chilena, como Rolando Alarcón e Patricio Manns” (SILVA, 2008, p. 59) . A mesma autora aponta que as obras no *neofolclore* eram adaptadas para se adequarem ao mercado das rádios da década de 1960 – os conjuntos dispensavam os trajes *huasos* que eram adotados no movimento da Música Típica e vestiam *smoking*. Também se diferenciaram da Música Típica ao adotarem ritmos de outras regiões do país, e não somente da zona central. No entanto, na metade final da década de 1960 o mercado do *neofolclore* estaria já saturado (SILVA, 2008). As fronteiras desses movimentos ou, como corrige Silva, correntes, não eram, obviamente, rigorosas, como se pode perceber a partir de artistas considerados neofolclóricos que seriam posteriormente enquadrados na NCCh.



A canção *La Carta*, escrita por Violeta Parra em 1962, é considerada por alguns estudiosos como um marco inicial da NCCh, como afirma Brum (2014), enquanto outros consideram este marco a inauguração da *Peña de los Parra*, em 1965. No entanto, muitos concordam que o movimento foi assim batizado no *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*:

De fato, foi no Estádio Chile que a Nova Canção ganhou seu nome. O termo, cunhado por Ricardo García a partir de correntes similares e em andamento na América Latina, - a exemplo da Nova Trova Cubana e do Novo Cancioneiro Argentino – passou a indicar um grupo de intérpretes comprometidos politicamente, a maioria dos quais não havia sequer competido na primeira edição do evento. (BRUM, 2014, p. 40)

A referência à canção *La Carta* se faz porque foi uma das primeiras canções de Violeta Parra nas quais ela se utilizou de um conteúdo de protesto mais explícito, se encaixando na categoria chamada “canção contingente”, ou seja, referente a temáticas imediatas<sup>51</sup>. Violeta escreveu-a quando recebeu uma carta que informava que seu irmão Roberto havia sido preso por apoiar uma greve. A última estrofe da canção é claramente política: “Por suerte tengo guitarra / Para llorar mí dolor / También tengo nueve hermanos / Fuera del que se engrilló / Los nueve son comunistas / Con el favor de mí Dios, si”.

Em suas canções, Parra exaltou o tipo de herói que seria adotado pelos músicos da Nova Canção Chilena: o mexicano Emiliano Zapata, o líder anti-colonial congolês Patrice Lumumba, o espanhol García Lorca e os chilenos Manuel Rodríguez e Luis Emilio Recabarren, referenciados na canção *Un Rio de Sangre* (SAN ROMÁN, 2014).

A compositora se dedicou inicialmente, como mencionamos, à pesquisa da música folclórica, e realizou viagens ao interior do Chile para compilar os temas musicais folclóricos e camponeses. A partir de certo momento passou a aderir temáticas de protesto às suas composições. Simões (2011, p. 69) ressalta que “[...] suas músicas mais ‘comprometidas’ não alcançavam os meios de comunicação, sendo difundidas, em sua maior parte, após sua morte, em 1967”. Schmiedecke indica que a mudança na temática nas canções de Violeta ocorreu a partir de 1961, quando passou a abordar assuntos como a violência contra os indígenas, as condições de vida dos trabalhadores, críticas à Igreja Católica, a violência policial e as lutas populares

---

<sup>51</sup> Silva (2008) estabelace dentro das canções com crítica social essas duas categorias: a canção com crítica social mais ampla e geral e a canção contingente, sobre temas e acontecimentos mais imediatos. No compêndio “Victor Jara: obra musical completa”, o termo “canção contingente” também é utilizado para categorizar parte das canções do artista.

(SCHMIEDECKE, 2015). A autora aponta também que uma das características que tornaram Parra uma das precursoras da NCCh se deu pelo “maior grau de elaboração artística de suas composições quando comparadas ao cancionero latino-americano tradicional” (SCHMIEDECKE, 2015, p. 90).

Pablo Neruda era um admirador da cantora e, de acordo com Kósichev, chamou-a à sua casa em 1953, onde ela cantou na presença de escritores, jornalistas, músicos e artistas, evento após o qual o interesse por Violeta aumentou. Neruda, outras vezes, organizou concertos para ela que auxiliaram na sua popularidade (KÓSICHEV, 1990). A cantora ganhou certo espaço na mídia, quando, em 1954, fez parte de um programa de rádio que era conduzido Ricardo García (o mesmo que organizou o Festival da Nova Canção Chilena) e ia ao ar todas as noites<sup>52</sup>, às 19 h, intitulado *Canta Violeta Parra* (BRUM, 2014). No mesmo ano ela ganhou o prêmio Capoulicán de melhor folclorista do ano.

A diferença entre Margot Loyola e Violeta Parra, afirma Brum, é que a segunda se utilizou de elementos do folclore para realizar suas próprias composições. Loyola, ao contrário, como mostraria seu trabalho com o conjunto Cuncumén, buscava principalmente realizar um trabalho de recopilação e divulgação.

Kósichev conta que, quando se celebrou em 1960 os 150 anos de independência do Chile, a elite burguesa:

se esforzaba por presentear a Chile como un país nadando en la prosperidad, donde todos son iguales y libres. Aniban las fiestas los ‘neofolcloristas’, que cantaban ‘Chile Lindo’<sup>53</sup>. En este ambiente sonó como rebelde disonancia la ‘cueca amarga nacional’, famosa canción de Violeta sobre ‘el centenario de dolor’ (KÓSICHEV, 1990, p. 36).

Kósichev se refere a *Yo canto a la diferencia*, uma famosa canção de Violeta que critica os festejos do centenário, no qual “Yo paso el mes de septiembre con el corazón crecido,/ De pena y de sentimiento, de ver mi pueblo afligido/ El pueblo amando la patria y tan mal correspondido”<sup>54</sup>. Apesar de não constituir uma unanimidade<sup>55</sup>, muitos músicos e compositores da NCCh consideram Violeta Parra como sua precursora. Víctor Jara afirma em gravação<sup>56</sup>:

<sup>52</sup> Kósichev se refere a um programa de Violeta, mas que iria ao ar somente duas noites por semana. Acreditamos ser o mesmo programa de rádio.

<sup>53</sup> Canção de Clara Solovera. Há muitas gravações desta canção interpretada pelo conjunto de música típica “Los Huasos Quincheros”, como exemplo < <https://bit.ly/2EjWPNO> > Acesso em 23/04/2018

<sup>54</sup> Letra disponível em <<https://www.letras.com/parra-violeta/363453/>> acesso em 22/03/2018.

En Chile, más o menos por ahí por el año de 67, comienzos, apareció un disco de Violeta Parra con canciones donde ella hablaba de la verdad, por es decir, del auténtico, de lo verídico, de lo real de Chile. Porque Violeta Parra ya había dedicado prácticamente 40 años de su existencia a cantar canciones que ella recopilaba, digamos, las canciones que el pueblo canta a través de toda geografía de Chile, que canta por tradición [...] Nosotros sentimos, un grupo de compositores, que este era el camino que la canción debería tomar en nuestro país, es decir un grupo de gente que pensaba que ya basta de música “extrangerizante” o de música que no nos ayude a vivir, que no dice nada, que nos atinge en un momento y que nos deja tan vuelco como siempre. Y comenzamos a hacer este tipo de canción, y en justo momento en que los trabajadores en mí país empezaron a unirse en lo que pronto se llamaría la Unidad Popular y que, bueno, obtuve éxito que sabemos en el año 70. Así que fue una canción que surgió de la necesidad total del movimiento social en Chile, no fue una canción a parte de eso, Violeta marcó el camino y por ahí seguimos.

O excerto acima expõe também aquilo o que Jara e outros pensavam a respeito da própria “missão” que deveria envolver os músicos chilenos. Esse tipo de influência viria não só de Violeta Parra, afirma Simões (2011), mas também do cantor argentino Atahualpa Yupanqui e do movimento da *Nueva Canción Argentina*, que “teve como mentor principal Armando Tejada Gómez, autor do Manifiesto del Nuevo Cancionero, escrito em 1963, e tomado como ponto de referência para a inovação das expressões e objetivos de compositores em países como Uruguai e o Chile” (SIMÕES, 2011, p. 71). Esse manifesto, assinado por diversos artistas argentinos, inclusive Mercedes Sosa, e afirma que o movimento do Nuevo Cancionero:

Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. El Nuevo Cancionero no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones [...] El nuevo cancionero acoge en sus principios a todos los artistas identificados con sus anhelos de valorar, profundizar, crear y desarrollar el arte popular y en ese sentido buscará la comunicación, el diálogo y el intercambio con todos los artistas y movimientos similares del resto de América. Apoyará y estimulará el espíritu crítico en peñas, y organizaciones culturales dedicadas a la difusión de nuestro acervo, para que el culto por lo nuestro deje de ser una mera distracción y se canalice en una comprensión

---

<sup>55</sup> Silva (2008) aponta que Patricio Manns vê a ideia que estabelece Violeta Parra como a “mãe” da nova canção como um mito, cujo início se deu a partir de seu suicídio em 1967. Silva conclui que “de qualquer forma, não se pode passar ileso por ela e pela influência que, efetivamente, sua obra musical exerceu no movimento da Nova canção.” (SILVA, 2008, p. 55)

<sup>56</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=FcuIAvRNCcU>> acesso em 16/08/2017. Transcrição nossa.

seria y respetuosa de nuestro pasado y nuestro presente, mediante el estudio y el diálogo formativo de nuestras juventudes.<sup>57</sup>

É importante deprender da citação acima que mais do que o folclore argentino, chileno ou uruguaio, o movimento do Novo Cancioneiro, e também da NCCh, buscava uma união entre toda a região da América “Latina”, realizando intercâmbios constantes, e de forma a fazer frente ao imperialismo norte-americano. Essa ideia, explica Joan Jara, (1998), já era presente na obra “Canto Geral” de Pablo Neruda e provavelmente de outros artistas e intelectuais. Sob essa influência e após a intervenção norte-americana em Santo Domingo, o cantor Patricio Manns gravou o álbum “El sueño americano”, composto em 1965, mas gravado somente em 1967, com participação do conjunto Voces Andinas. O álbum se divide em três partes: a primeira com referência no período colonial, a segunda aborda o imperialismo pós-independência e a última chama os povos à luta contra a exploração estrangeira (SCHMIEDECKE, 2015).

Abrimos aqui um parêntese para atentar que o uso da música como forma de se promover algo, alguma ideia ou alguém não nasceu com a Nova Canção, sendo um costume mais antigo. Attali afirma que:

Nesse mundo pré-capitalista no qual a música era uma forma essencial de circulação da informação, os saltimbancos podiam ser utilizados para propostas de propaganda política. Como exemplo, Ricardo Coração de Leão contratou saltimbancos para compor músicas para sua glória e para cantá-las em praças públicas em dia de mercado. Nos tempos de guerra, os saltimbancos eram comumente contratados para compor canções contra o inimigo. Por outro lado, saltimbancos independentes compunham músicas sobre eventos atuais e canções satíricas, e os reis os proibiram de cantar sobre certos assuntos, sob ameaça de prisão.<sup>58</sup> (ATTALI, 2009, p. 14-15)

Portanto, a música como forma de veiculação de ideias, de críticas ou sátiras é algo que remonta, pelo menos, à Idade Média. Sobre essas músicas satíricas, é interessante notar as canções folclóricas gravadas por Violeta Parra, *El Sacristan*, e Victor Jara, *La Beata* (que Brum,

<sup>57</sup> GÓMEZ, Armando. Manifiesto del Nuevo Cancionero. Disponível em: <http://tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>> Acesso em 22 nov. 2017. Destaques do autor.

<sup>58</sup>“In this precapitalist world in which music was an essential form of the social circulation of information, the jongleurs could be utilized for purposes of political propaganda. As an example, Richard the Lionhearted hired jongleurs to compose songs to his glory and to sing them in the public squares on market days. In wartime, jongleurs were often hired to compose songs against the enemy. Conversely, independent jongleurs composed songs about current events and satirical songs, and kings would forbid them to sing about certain delicate subjects, under threat of imprisonment.” Tradução nossa. O termo “saltimbanco” foi utilizado por falta de tradução melhor do que o que seria um *jongleur*, palavra de origem francesa, um artista com múltiplas habilidades, inclusive a canção, algo semelhante a um trovador, mas não necessariamente de origem nobre.

2014, aponta ser na verdade uma variação regional de *El Sacristan*), evocam essa inversão presente no carnaval medieval, no qual o religioso é invertido e satirizado (BAKHTIN, 1987). O último álbum de Victor Jara, *Canto por travesura*, constitui uma recopilação de canções pícaras chilenas.

Sobre o uso do folclore e de influências indígenas na NCCh (presente principalmente nos conjuntos da NCCh, como Quilapayún e Inti-Illimani) Simões afirma que :

Fazendo uma síntese entre as experiências urbanas e o resgate das tradições camponesas e indígenas, os integrantes deste movimento artístico percebiam que, embora a canção folclórica devesse ser entendida como patrimônio cultural, ela necessitava ter seu discurso atualizado através da ampliação de sua temática e da incorporação da cultura cidadina, pois ela não deveria servir somente para referendar um passado comum. (SIMÕES, 2011, p. 66)

Dito de outro modo, os músicos engajados na NCCh não se utilizavam do folclore ou da música indígena e camponesa visando somente manter uma tradição. Eles viam o valor dessas manifestações culturais, mas acreditavam que sua forma deveria ser atualizada para dar conta das lutas cotidianas dos trabalhadores, e não só dos trabalhadores rurais, mas também os das cidades, ou seja, estavam em consonância com os princípios dispostos o *Manifiesto Del Nuevo Cancionero* citado anteriormente. Dado o movimento recente dos camponeses para as cidades nesse contexto, pode-se inferir que o mundo urbano e o mundo rural não seriam tão distantes, e, principalmente nas *poblaciones*, esses universos eram profundamente entremeados entre memórias do campo e vivências das cidades.

Para Simões, Victor Jara, apesar de considerar a importância do estudo profundo do folclore, se mostrava avesso a uma visão dogmática a seu respeito:

Sua música, desse modo, tem o cuidado de tratar com essas ‘velhas tradições’ não as tomando como algo que existiu num passado remoto e que está sendo ‘revivido’, mas, sim, utilizando esse material para entender o processo pelo qual certos costumes perduram e se transformam no tempo, mesclando formas estéticas ‘modernas’ e ‘tradicionais’, fazendo com que suas composições sejam uma bela demonstração da música de raiz folclórica. (SIMÕES, 2011, p. 88)

Portanto, na visão do *Nuevo Cancionero*, da NCCh e de Víctor Jara em particular, o folclore não era algo que pertencia ao passado e que devesse se manter cristalizado, mas algo que envolvia uma relação de constância/modificação, e que poderia ser atualizado e combinado com o “moderno” nas artes. Isso pode ser compreendido, pois os sentires e viveres de uma

comunidade mudam também com o tempo. O próprio Jara afirmou em entrevista que “Me parece muy peligroso, antojadizo y un poco egoísta considerar que el folklore es una obra arqueológica del siglo pasado, y que debe ser interpretada como tal, o si no, no es válida. Eso es absurdo.”<sup>59</sup> Essa ideia também é corroborada por Patricio Manns, que na contracapa de um de seus discos define sua posição como não sendo a de um folclorismo tradicional oposto a qualquer tentativa de modernização (GOMES, 2013).

É importante esclarecer, como aponta Schmiedecke (2015), que não havia um consenso entre os músicos participantes da NCCh sobre sua relação com o folclore. A autora aponta que Eduardo Carrasco, ao contrário de outros músicos do movimento, acreditava que o folclore nascia espontaneamente do povo e não tinha um propósito explícito como a canção de protesto, e que para Luis Advis o folclore só poderia ser encontrado e desfrutado em seu local de origem. No entanto, Schmiedecke conclui que a vinculação, direta ou não, com o folclore era uma forma de legitimação do repertório pertencente à NCCh. Joan Jara também afirma algo semelhante sobre a não uniformidade do movimento: “Havia tantos pontos de vista diversos quanto haviam integrantes. Tratou-se, em essência, de um movimento de descoberta e investigação” (JARA, 1998, p. 264), o que também foi apontado por Brum (2014).

Outro dos marcos da NCCh foi o lançamento do disco de Patricio Manns *Entre el Mar e la Cordillera*, de 1966, na qual o “Arriba en la Cordillera”, huapango (ritmo mexicano) cuja letra versa sobre um arriero<sup>60</sup> pobre, assassinado pelo roubo de gado, e que ficou várias semanas em primeiro lugar na lista das mais tocadas. Outra canção sua, “Bandido”, inspirada, afirma o compositor, nos guerrilheiros cubanos que eram chamados de “bandidos” por Fulgencio Batista, composto em 1957, ganhou projeção internacional ao ser interpretada pelo conjunto argentino *Los Andinos* no Festival de Cosquín (GOMES, 2013).

Em 1967 aconteceu, em Cuba, o *Encuentro de la Canción Protesta*, que deu origem a uma resolução que fazia referência ao papel que deveria ter a canção de protesto nas sociedades (SCHMIEDECKE, 2015), incluindo aí que:

[...] a canção deve ser uma arma a serviço dos povos, não um produto de consumo utilizado pelo capitalismo para alinear-los [...] A tarefa dos trabalhadores da canção de

<sup>59</sup> ALBA, Felipe. Víctor Jara, “Es un pecado dogmatizar sobre el folklore”. **El Siglo**, domingo 24 de septiembre de 1967, página 7. Disponível em: <https://bit.ly/2H83XzK>> Acessado em 21/11/2017

<sup>60</sup> Pessoa que trabalha como um condutor de animais no transporte de mercadorias, como os carreteiros brasileiros.

protesto deve ser se desenvolver a partir de uma tomada de posição definida junto ao seu povo frente aos problemas da sociedade em que vive<sup>61</sup>.

Estiveram presentes no encontro, entre outros artistas, os irmãos Parra, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, os uruguaios Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa e o duo Olimareños e o mexicano Oscar Chávez. Foi nesse encontro que o cantor Raimon se disse contra a denominação “canção de protesto” e sugeriu que fosse adotado o termo “nova canção” ao que Daniel Viglietti sugeriu outro termo, “canção revolucionária”, que seria adotado também por Victor Jara (BRUM, 2014).

Dois conjuntos se destacaram na NCCh devido à sua popularidade: o Quilapayún e o Inti-Illimani. Eles se diferenciavam sutilmente em seus tratamentos artísticos: o conjunto Quilapayún, por exemplo, buscava realizar inovações no campo vocal – exploravam texturas de coro, cantavam à capela, e se aventuravam por ritmos e instrumentos de diferentes países “latino”-americanos. Adotaram também um conteúdo também fortemente político – o grupo que, inicialmente, não possuía conhecimento algum de música, buscou, ao longo da carreira, complementar essa formação, e seus integrantes cursaram disciplinas de composição e violão na escola da Universidad de Chile. Na sua busca por renovação, realizou algumas cantatas populares – a de *Santa Maria de Iquique*, *Vivir como él* e *La Fragua* (JARA, 1998; SCHMIEDECKE, 2015). Já o grupo Inti-Illimani explorava instrumentos específicos do altiplano, uma região que até essa época era ignorada como parte do folclore chileno, sendo identificado principalmente com o Peru ou a Bolívia (BRUM, 2014), e seu trabalho se dedicava mais à elaboração instrumental, tendo forte influência da música “erudita” europeia desde o seu começo; no seu uso das vozes optavam pelo uníssono<sup>62</sup>. Também utilizando ritmos de diversos países, o conteúdo político-social do Inti-Illimani não era tão direto ou constante quanto o do Quilapayún, estando muitas vezes mais implícito – embora houvesse álbuns com conteúdo claramente político, como o “Canto al programa” (SCHMIEDECKE, 2015).

### 2.3. Meios de Divulgação da NCCh

---

<sup>61</sup> OSSORIO, Jose M. “Encuentro de la canción protesta”. *Casa de las Américas*. Havana, n. 45, nov.-dez. 1967, p 139 *Apud* SCHMIEDECKE, 2015.

<sup>62</sup> O canto em uníssono se caracteriza por todas as vozes cantarem a mesma melodia simultaneamente; enquanto a polifonia é caracterizada pelas vozes cantando diferentes melodias simultaneamente.

De essencial importância para os *neofolcloristas* e para a Nova Canção Chilena foram as *peñas*, espaços criados para a divulgação dos artistas que tinham o folclore como sua inspiração principal. A mais popular no Chile foi a criada pelos irmãos Isabel e Ángel Parra, em Santiago, em 1965, inspirada na *peña* de um espanhol na qual tocaram quando estavam na Europa. Seu sucesso foi tão grande que locais semelhantes se proliferaram pelo país nos anos seguintes. Elas constituíam um ambiente livre para a experimentação musical, dado que seus frequentadores não precisavam se submeter às regras ditadas pelo mercado fonográfico, e, também, muitas delas acabaram se tornando propícias para reuniões da esquerda política. Proliferaram-se no meio universitário, e, na *peña* da Universidad Técnica, UTE, os grupos Quilapayún e Inti-Illimani iniciaram suas carreiras (SCHMIEDECKE, 2015).

Joan conta que quando visitou pela primeira vez a *Peña de Los Parra* com Victor Jara, o local lotou: o público era de “escritores, intelectuais, artistas, gente da universidade, políticos – inclusive alguns democrata-cristãos da ala progressista do partido – e muitos jovens, quase todos estudantes” (JARA, 1998, p. 115). O grande público, afirma, incluindo aí trabalhadores e moradores da periferia chilena, seria alcançado somente com os Festivais da Nova Canção Chilena. Brum (2014) atesta que, pouco tempo após sua inauguração, a Peña atingia sua capacidade máxima de lotação nas 3 noites em que funcionava. Angel e Isabel tocavam canções de outros países da América “Latina”, trazendo ao local instrumentos de países que haviam visitado. E, ainda segundo Joan, conforme as ditaduras iam se instaurando nos países vizinhos, “a Peña passou a ser um refúgio para cantores do Brasil, Uruguai e Argentina” (JARA, 1998, p. 141). Violeta Parra abriu sua própria *peña* em uma região isolada chamada La Reina, chamando-a de *Carpa de La Reina* - o local era grande e tinha o objetivo de ser um Centro Cultural, mas era de difícil acesso para o público que Violeta procurava atrair. Foi nesse local que ela cometeu suicídio em 1967 (SAN ROMÁN, 2014; BRUM, 2014).

Outras *peñas* se seguiram, como a da Universidade de Valparaíso e a da UTE – na primeira os membros do grupo Quilapayún conheceram Victor Jara e era frequentada principalmente por Osvaldo Rodríguez, importante artista da NCCh. Osvaldo Rodríguez afirma que lá:

Dos casi permanentes invitados bolivianos, que interpretaban canciones en aymará y quechua, acompañándose con charango, instrumento del altiplano, le daban categoría internacional. También figuraban en el repertorio de varios de los integrantes de la Peña



canciones de la Guerra Civil Española (RODRIGUEZ 1984, p. 66-67 *apud* SILVA, 2008, p. 70)

Outra *peña* de sucesso foi a *Chile Ríe y Canta*, inaugurada em 1967, e que pertencia ao radialista René Largo Farías, que já estava envolvido em um movimento itinerante de folclore que era ativo desde 1963, sendo que Victor Jara esteve presente em algumas viagens.

Outro importante meio de difusão da NCCh, como mencionado, foram os Festivais. O *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*, em 1969, foi organizado pelo *disc jockey* de rádio e jornalista Ricardo García, entusiasta dos movimentos musicais que resgatavam o folclore chileno, em conjunto com a vice-reitoria de Comunicações da Universidade Católica, e tomou parte após um seminário a respeito da música chilena. O encerramento do Festival foi realizado no Estádio Chile<sup>63</sup>, local inaugurado três meses antes e que poderia ser frequentado pelas camadas mais humildes da população (Jara, 1998).

O Quilapayún não pôde participar desse primeiro festival por ser considerado “muito político”. Brum (2014) afirma que essa decisão de García foi para garantir o acontecimento o Festival, mas mesmo assim o conjunto atuou na canção cantada por Jara, *Plegaria a un Labrador*, que dividiu o primeiro lugar com Ricardo Rojas, que apresentou *La chilenera*, canção sobre uma guerrilheira da independência (JARA, 1998; BRUM, 2014; SCHMIEDECKE, 2015).

Brum (2014) afirma que, até o dia do Festival, os organizadores temiam que o público não comparecesse. No entanto, mais de 6 mil pessoas foram ao Estádio. Com isso “o bloqueio midiático foi parcialmente vencido pelo evento, e uma cadeia nacional de dezesseis emissoras de rádio, mais o canal de televisão da universidade, transmitiram suas palavras [do reitor da Universidade Católica na abertura da segunda noite] direto do Estádio Chile” (BRUM, 2014, p. 30).

Simões (2011) afirma que o selo da *Discoteca del Cantar Popular* - DICAP (com o nome anterior de *Jota Jota*), fundado em 1967<sup>64</sup>, propiciou que a NCCh tivesse espaço para ser gravada e ouvida, ajudando para que entre 1966 e 1973 se desse o apogeu da NCCh. O selo foi criado pelas Juventudes Comunistas do Chile para promover artistas ligados às correntes esquerdistas e acabou por se tornar uma grande gravadora no país. Trabalhou junto com a *Peña de los Parra*

---

<sup>63</sup> BRUM (2014) explica que o Festival teve dois dias, as apresentações do primeiro dia ocorreram na Universidade Católica.

<sup>64</sup> Joan Jara e San Román apontam como ano de criação da DICAP 1968.

(que também se dedicou à atividade de gravação, sendo seu selo absorvido pela DICAP) até o golpe militar. O primeiro álbum gravado pela DICAP foi *Por Vietnam*, do grupo Quilapayún, seguido por *Pongo em tus manos abiertas*, de Víctor Jara.

Schmiedecke (2015) não concorda com a ideia de que a DICAP representou uma “salvação” de músicos que se não fosse pela gravadora seriam fadados ao anonimato: Víctor Jara era disputado pelas gravadoras DEMON-RCA e EMI-ODEON, e tanto ele quanto o Quilapayún e o Inti-Illimani continuaram gravando pela Odeon ao mesmo tempo que pela DICAP. A autora defende que o que a DICAP propiciou foi a circulação de “repertórios mais politizados” que poderiam não ser aceitos pela indústria fonográfica (SCHMIEDECKE, 2015, p. 106). No entanto, talvez também auxiliasse na divulgação de outros artistas que fossem menos proeminentes. Ricardo García, em artigo escrito para a Revista Ramona em maio de 1973 afirma que:

Durante muchos años de la canción popular comprometida, identificada con la causa de los trabajadores, fue condenada al silencio, relegada al rincón de los conspiradores, como perturbadora del ‘orden’. La industria capitalista del disco fabricaba canciones por millones que hablaban de todo, del amor, de los juegos, de las tardes nubladas, etc., menos de aquello que constituía peligro para el sistema. [...] Sin embargo, el pueblo siempre tuvo su propio canto. [...] Las orígenes de la canción comprometida o de protesta vienen de muy lejos, pero sólo en los últimos años conquistó el gran público. Creció junto a la lucha del pueblo y se convirtió ella misma en un arma de combate. Se convirtió en un movimiento. (GARCÍA, 1973)

E sobre o boicote das rádios aos músicos ou temas veiculados pela NCCh, García conclui: “Definitivamente, la burguesía, los dueños del poder, los amos de la banca e de la industria, que todo lo controlaban, habían decretado su lista negra. Por eso fue que nació el festival de La Nueva Canción Chilena” (GARCÍA, 1973, pp. 27-30). Para o *disk-jockey*, portanto, o Festival foi, como de fato confirmam autores como Schmiedecke e Brum, um divisor de águas na NCCh, maior talvez do que o selo DICAP. García, ainda no artigo, ressalta a criação de festivais independentes e de novos compositores que surgiam em meio aos estudantes e trabalhadores.

Como membros do PC Chileno (mas não necessariamente somente quando gravavam pela Dicap), Jara e o Quilapayún sofreram algumas vezes críticas ou dificuldades vindas do Partido em relação a algumas de suas criações: Jara, quando gravou *El Aparecido* (no disco, com uma dedicatória a E. E. (CH).G – ou seja, Ernesto Che Guevara), recebeu críticas do PC. Eduardo Carrasco, do Quilapayún, afirmou que várias vezes o grupo foi chamado para discutir as letras,

para que não houvesse contradições com a linha do partido: “Uma das canções motivava particular inquietude, a ‘Canción fúnebre al Che Guevara’. O Che era no Chile um símbolo mirista [do MIR] e se corria o risco de fazer propaganda do inimigo” (CARRASCO *apud* SCHMIEDECKE, 2015, p. 174-175) mas a letra, nesse caso, acabou sendo aprovada.

A Juventude Comunista também organizou viagens dos artistas filiados ao PC entre 1970 e 1973, e em 1971 a DICAP criou a Organização Nacional do Espetáculo com esse fim, levando artistas para fora do país e trazendo artistas estrangeiros para a realização de apresentações musicais (SCHMIEDECKE, 2017).

Brum afirma que “em seus últimos dias, a DICAP adotaria um tom considerado populista demais por seus artistas fortes. Eduardo Carrasco, do Quilapayún, relatou que pouco antes do golpe de Estado, vários deles – incluindo Víctor Jara – tomaram a decisão de se retirar do selo” (BRUM, 2014, p. 120).

## 2.4. Representações da NCCh

O embate ideológico entre os interesses das grandes empresas multinacionais e os interesses do povo chileno se tornava evidente na NCCh. Um exemplo é a canção de Víctor Jara *Quién Mató a Carmencita*, lançada em 1970 no álbum *Canto Libre*, inspirada na história de uma adolescente que cometeu suicídio<sup>65</sup>. Na história como contada pela canção, ela o fez porque não conseguia satisfazer os desejos que lhes eram despertados pela mídia, principalmente o rádio, que era um dos meios mais populares da época, e pelas revistas - o mundo da modernidade a ela vendido e, no entanto, ao qual ela jamais pertenceria, exceto como sujeito racializado. Carmencita, com os *olhos deslumbrados* e envenenada pelo mundo que era propagado não entendia que seu mundo não era aquele, que consistia em fábulas e “felicidade engarrafada” pelos “traficantes de sonhos em revistas” - os sonhos propagados pela ideia de modernidade - que não poderiam se realizar em sua casa pequena no bairro Pila. Jara afirmou sobre essa música, em entrevista a Ramiro Sepúlveda (1970), que: “creo que a la juventud ‘la desequilibran’ a muy temprana edad; ese es el contenido fundamental de la canción. Es un ataque a este mundo de

---

<sup>65</sup> A informação que a música é baseada em um fato real é de Joan Jara, de acordo com ela, a jovem teria se suicidado sob efeito de drogas.

fantasía, de ideal norteamericano de vida que crea la propaganda” (JARA *in* SEPÚLVEDA, jun. 1970, p. 7)<sup>66</sup>

Como resposta à ideia de modernidade propagada pela mídia e pelas canções que vinham dos países europeus ou estadunidenses, a NCCh buscava retratar como heróis figuras revolucionárias latino-americanas como Simón Bolívar, Luis Emilio Recabarren, Pancho Villa, Emiliano Zapata e Che Guevara. Estes personagens eram narrados ao lado das pessoas comuns, lavradores, estudantes e trabalhadores das indústrias.

O movimento também se insere na luta pela Reforma Agrária, e, mais diretamente, apoiava a campanha presidencial de Salvador Allende. Víctor Jara e outros músicos da *Nueva Canción* eram filiados ao Partido Comunista, e atuavam de forma que se pode chamar “pedagógica” junto ao público, dentro da lógica do partido – algo que seria também sugerido pelo *Primer Encuentro de la Canción Protesta*, em Cuba.

Os músicos adotaram a tarefa de instruir o povo denunciando as injustiças e também pregando a revolução: seja celebrando heróis revolucionários, seja atuando abertamente, por exemplo, pelas eleições de Salvador Allende e do partido Unidad Popular. A música, assim, deveria ter caráter pedagógico e o artista deveria ter um papel de liderança em relação ao povo, explicando a realidade e mostrando os caminhos da luta. No entanto, esse discurso também passava por uma autocrítica no próprio seio da NCCh, como aponta Schmiedecke (2015). Sobre o caráter das letras, o próprio Jara afirmou que:

los textos de las canciones son el reflejo de mi actitud frente a una realidad injusta y miserable. El pueblo necesita que el artista le presente la realidad tal cual es. La lucha social se ha intensificado, el campesino ha tomado conciencia de que la tierra le pertenece; el obrero ha saltado más allá de las máquinas en la fábrica, el estudiante, con el mismo ímpetu avanza junto al obrero y al campesino en este proceso de cambios. Naturalmente, la canción también avanza junto a ellos<sup>67</sup> (JARA *in* SEPÚLVEDA, jun. 1970, p. 7)

O caminho da canção seria, portanto, em duas vias: o artista apresentaria a realidade, e ao mesmo tempo acompanharia o povo – camponês, operário, estudante – que avançavam como sujeitos da luta social. Esse discurso esteve presente em vários exemplos na *Nueva Canción*. No

---

<sup>66</sup> SEPÚLVEDA, Ramiro. Víctor Jara Pregunta: quién mató a Carmencita. **Puro Chile**. Santiago: J. Gómez L., 1970-1973 (Santiago: Impr. Horizonte) 39 v., (5 jun. 1970), p. 7. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-75037.html>>

<sup>67</sup> SEPÚLVEDA, Ramiro. Idem.

entanto, Víctor Jara, assim como Violeta Parra, não falava de fora do mundo o qual ele buscava representar, pois vinha de uma família de camponeses. Sobre seu pai ele disse que “el passaba tardes sobre el arado, mientras la tierra si abría en surcos para recibir la semilla”<sup>68</sup>, ou seja, Jara, narrava sobre sua própria experiência, que fazia parte de sua memória e subjetividade e sobre a qual construía sua identidade – vale lembrar que não necessariamente somente sobre sua memória, já que Joan conta que as visitas às *poblaciones* e ao interior chileno sempre foram comuns.

Schmiedecke aponta que “os artistas procuravam legitimar suas obras a partir de três elementos centrais: vinculação com as raízes culturais da América Latina, busca de qualidade estética através da ampliação do universo sonoro da música popular e defesa da canção como arma política” (SCHMIEDECKE, 2015, p. 97). Aponta que, no entanto, a busca de “raízes autênticas” não era o seu principal referente, posto que valorizava a ação das pessoas para a concretização de mudanças – não eram, afirma, portadores de uma “perspectiva *ingênua*” (SCHMIEDECKE, 2015, p. 258). Podemos perceber aqui a noção de autorrepresentação desses músicos como classe e a representação que construía da sua leitura da realidade, sob o viés dessa definição como abordada por Chartier (1988).

Na introdução desse trabalho mencionamos que Víctor Jara poderia ser um representante da noção gramsciana de *intelectual orgânico*. Em adição e corroborando com essa ideia, seria interessante apontar, como complemento, questões levantadas por Walter Benjamin, em 1934, em relação ao escritor progressista: “Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma *tendência*”. (BENJAMIN, 1994, p. 120, grifo nosso). Benjamin inclusive coloca um impasse que seria dificilmente resolvido: por um lado, exige-se que o escritor siga a tendência correta e do outro exige-se que sua produção seja de “boa qualidade” – propõe que uma tendência politicamente correta envolve uma tendência literária e que se façam questionamentos:

Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações

---

<sup>68</sup> GRANDÉ, Carmen. Víctor Jara: el canto, una arma de lucha. **La Nación**. Santiago: Talls. Graf. La Nación, 1917-v., (24 ene. 1971), p. 9.

literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras. (BENJAMIN, 1994, p. 122, grifo do autor)

Os compositores e músicos da NCCh se enquadrariam no conceito de Benjamin de *operativo*: os que buscam combater, participar ativamente. A questão suscitada por Benjamin também diz respeito aos intelectuais – estes devem ser solidários com os proletários no nível de convicções e também como produtores — e aí o autor evoca Brecht: “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (BENJAMIN, 1994, p. 127). E define, em seguida o que seria modificar:

Modificá-lo significaria derrubar uma daquelas barreiras, superar uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência. [...] somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido; além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual –, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente. (BENJAMIN, 1994, p. 129).

Benjamin defende a função pedagógica do escritor – deve orientar outros produtores, transformando os leitores em colaboradores, e por fim, conclui:

Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia? Quanto mais completamente o intelectual orientar sua atividade em função dessas tarefas, mais correta será a tendência, e mais elevada, necessariamente será a técnica do seu trabalho. Por outro lado, quanto mais exatamente conhecer sua posição no processo produtivo, menos se sentirá tentado a apresentar-se como intelectual puro (*Geistiger*) (BENJAMIN, 1994, p. 136)

Os músicos da *Nueva Canción Chilena* realizaram uma escolha ética frente a sua realidade, de colocar em questão as falas ignoradas, *o entre-lugar*, como afirmamos no início dessa seção, no qual estavam os operários, os indígenas, os camponeses, os moradores das *poblaciones callampas* e os estudantes, buscando atuar nas subjetividades dessas pessoas de forma que atuassem dentro de um contexto revolucionário. Assim, em canções como *El Lazo*, de Víctor Jara, os personagens são trabalhadores.

No entanto, é importante salientar as observações de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que aborda como o Partido Comunista defendia a maneira pela qual a militância por meio da arte deveria acontecer – a arte deveria ser realista, presa à mímese da representação:

O realismo em arte vai desde a simples imitação dos gestos humanos e das práticas sociais até a reprodução seletiva do que parece mais característico em uma pessoa, uma época, um espaço, a busca do típico, do modelo na vida social. O artista escolhe os perfis relevantes do “original”, os caracteres que falem da essência da situação representada, para transformá-la em figuras fixas. Ele toma a mímese com serva do referente e a arte como um reflexo da realidade. A arte se torna um discurso ético mais do que estético; torna-se parte de uma pedagogia política para a formação de “subjetividades revolucionárias”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 215)

Deve-se apontar que tal preocupação se fez presente no Encontro que aconteceu em Cuba – afirmou-se, então, que a “qualidade”<sup>69</sup> artística deveria estar presente, apesar de, como apontamos anteriormente, o PC Chileno ser caracterizado por propiciar certa liberdade aos seus artistas, comparado ao PC de outros países. No entanto, não há como garantir que a arte não se “torne um discurso ético mais que estético”, já que no caso de alguns cantores isso provavelmente ocorreu, mesmo que em um momento ou outro. Muitos artistas buscavam não se tornar panfletários, como afirmou Eduardo Carrasco (*apud* Schmiedecke 2015) ao sustentar que o protesto é verdadeiro, sendo ao mesmo tempo uma arte, e também Ricardo García (*idem*) quando afirma que nem tudo que é “comprometido” deve ser aplaudido. Ao mesmo tempo, é notável que Víctor Jara tenha afirmado em uma entrevista à revista *El Musiquero* de 1972, reproduzida em “Víctor Jara: obra musical completa”, que:

Tenemos la obligación como autores e intérpretes comprometidos de luchar contra esta ola de falsedades inventadas por quienes no están de acuerdo con los cambios. Creo que el panfleto es importante cuando se utiliza para decir verdades. Creo también en la vigencia de la canción de denuncia mientras no se terminen los vicios burgueses.

E, ao ser questionado sobre as pessoas que dizem que protesto não é arte, Jara responde: “Considero que el pueblo es quien debe decidir lo qué es lo que tiene valor artístico y que cosa no. Yo como autor y cantor me siento comprometido con nuestros problemas y por eso compongo este tipo de canciones” (JARA, 1972 *apud* ACEVEDO, et. al. s./d., p. 46). Não está aí

---

<sup>69</sup> Optamos por colocar o termo entre aspas por entendermos que a qualidade de uma obra de arte é algo relativo - no senso comum do discurso musical, no entanto, diz-se que é possível falar de qualidade da música pela capacidade de esta transmitir sentimentos a outrem, ou na complexidade do seu arranjo – seja harmônica, na combinação de instrumentos, nas melodias que não sejam totalmente “previsíveis”, guardando surpresas ao ouvinte etc.

bem definido o que Jara ou o entrevistador entendem como panfleto – se somente como forma de denúncia ou como algo que feriria a estética da arte. Mas fica entendido que, frente à determinadas situações, que dialogam com as canções contingentes, alguns artistas de fato consideravam que a transmissão das denúncias era mais importante do que a preocupação com o que deveria ou não ser considerado arte, e, mais ainda, que quem deve decidir o que é arte não seriam os “especialistas” e sim aqueles que dela usufruem e para quem se dirige.

Silva aponta que o Quilapayún, no início de sua carreira, assumiu uma postura paternalista, de acordo com seu próprio membro, Eduardo Carrasco:

Nuestros vínculos con los obreros se hicieran cada vez más estrechos. Eran vínculos reales y había una gran verdad en ellos. Al principio nosotros entramos en esos medios con un cierto paternalismo pero pronto comprendimos lo equivocado de esa dirección. [...] Comprendimos que había algo así como una estética popular, la cual no necesariamente coincidía con nuestros gustos musicales y que si queríamos entrar con más fuerza en los sectores proletarios estábamos obligados a respetarla.” (CARRASCO, 1984, p. 143, *apud* SILVA, 2008, p. 76)

A busca de conciliar o protesto com o artístico, evitando o panfletarismo, pode justificar essa busca do que seria a arte e a música produzidas especificamente pelo povo (a “estética popular” a que se refere Carrasco), e, também, a busca dos artistas de arranjos complexos em determinadas canções, a utilização de técnicas e instrumentos da música “erudita” combinadas a instrumentos populares e/ou indígenas, a musicalização de poemas “latino”-americanos e as utilizações e pesquisas de harmonias complexas, que pudemos perceber, por exemplo, em obras de Víctor Jara.

A citação de Ricardo García indicada anteriormente (que nem tudo que era protesto deveria ser aplaudido) aconteceu após o III Festival de la Nueva Canción – quando a quantidade de novos artistas e trabalhos foi inversamente proporcional à “qualidade” ou inovação dos trabalhos – os cantores que puderam manter uma relativa estabilidade na qualidade de seus trabalhos eram “sempre os mesmos” (SCHMIEDECKE, 2015).

## 2.5. Questões eleitorais e políticas

Em 1964 alguns músicos da NCCh trabalharam na campanha eleitoral de Salvador Allende, então candidato pela FRAP. Ángel Parra teria voltado da França especialmente para



isso, juntando-se a Victor Jara e a Patricio Manns. Em 1970 trabalhariam novamente na campanha para o mesmo candidato, agora representado pela Unidad Popular.

Como apontado ao desenharmos o contexto histórico do Chile, Eduardo Frei enfrentou grandes dificuldades para continuar seus projetos de reformas ao final de seu mandato, e sofria ataques tanto da esquerda quanto dos seus antigos apoiadores da direita. Os músicos que se envolveram nas campanhas eleitorais de 1969 apoiavam diferentes candidatos. O candidato Jorge Alessandri, do Partido Nacional, contou com o apoio de artistas ligados à *Nueva Ola* e ao Neofolclore; Radomiro Tomic, do PDC, foi apoiado por Vicenti Bianchi e Pedro Messone; e Salvador Allende, do Unidad Popular, foi apoiado por artistas da NCCh como Víctor Jara, Isabel e Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Sergio Ortega, os grupos Quilapayún e Inti-Illimani (SCHMIEDECKE, 2015).

O hino da UP, “Venceremos”, foi composto por Sergio Ortega, com letra de Claudio Iturra e Victor Jara, entre outros, e interpretada, originalmente, pelo conjunto Inti-Illimani (SAN ROMÁN, 2014; BRUM, 2014). A letra dos versos do refrão, após a vitória de Allende, mudaria conforme o cenário político-social: no período eleitoral cantava-se: “Venceremos, venceremos, con Allende en septiembre a vencer”, transformava-se em “Venceremos, venceremos, la miseria sabremos vencer” ou “(...), al fascismo sabemos vencer” ou ainda “(...), mil cadenas habrá que romper”, quando se referia aos boicotes que buscavam causar o caos na economia (BRUM, 2014).

O Inti-Illimani gravou o álbum “Canto al Programa” (1970), dedicado ao programa do Unidad Popular, com canções compostas com Luis Advis e Sergio Ortega, sendo a última canção “Venceremos”.

Richard Rojas, que dividiu o prêmio do *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena* com Victor Jara também compôs uma obra sobre as reformas propostas pela UP, chamada “Las Cuarenta Medidas”, gravada com o Grupo Lonqui, do qual participava Rojas.

No II Festival de la Nueva Canción Chilena, dessa vez não competitivo, realizado nos dias 14 e 15 de agosto, a polarização política se refletiu no público: cantores considerados mais conservadores ou cujas letras não eram tão “comprometidas” foram vaiados. Nesse festival o Quilapayún apresentou a Cantata de Santa Maria de Iquique, composta junto com Luis Advis, que contava a história do massacre de três mil trabalhadores ocorrido em 1907 – a Cantata, com duração de 40 minutos, mescla os gêneros “erudito” e popular. Victor Jara apresentou *El alma*

*llena de banderas*, dedicada ao militante da Brigada Ramona Parra, Miguel Ángel Aguilera que foi assassinado em uma manifestação (BRUM, 2014; SCHMIEDECKE, 2015).

Quando Allende ganhou nas urnas e se duvidava que o Congresso ratificasse o resultado eleitoral, o Quilapayún gravou a canção *El enano maldito*, composta por Sergio Ortega, baseada em um personagem do periódico *Puro Chile*, “contra as manobras dos opositores da UP, chamando o povo a defender Allende” (SCHMIEDECKE, 2015, p. 156).

Com a confirmação da vitória do Unidad Popular, Simões afirma que se estabeleceu, no meio artístico,

uma controvérsia entre as propostas estéticas de dinamismo, liberdade e inovação, na área cultural, e os projetos políticos de compromisso e responsabilidade dos artistas, pois a prioridade, ao recair na construção de uma cultura nacional que tivesse como protagonistas o povo e os trabalhadores, implicava em que inovações vinculadas a expressões forâneas ou ‘doutas’ fossem identificadas, muitas vezes, ao imperialismo e à colonização cultural. (SIMÕES, 2011, p. 130)

Outra controvérsia, de acordo com a mesma autora, era conciliar as propostas já consolidadas na NCCh com sua forma e conteúdos livres.

Dentre as quarenta medidas de governo divulgadas pelo Unidad Popular em 1971, duas seriam dedicadas à educação e uma à cultura, que previa a “criação do Instituto Nacional de Arte e Cultura (INAC), além da proliferação de escolas de formação artística” (SCHMIEDECKE, 2017, p. 35). Schmiedecke aponta que, apesar disso, não foram criados novos órgãos culturais, a criação do INAC não foi concretizada, e tampouco planos nacionais de cultura foram elaborados. As principais transformações no campo cultural, afirma a pesquisadora, foram iniciativas dos próprios artistas em contribuir para o processo revolucionário. O governo buscava incentivar essas atividades, e patrocinava alguns desses eventos:

Este trabalho foi realizado sobretudo pelo Departamento de Cultura da Presidência, [...] centralizou as atividades dos Comitês Provinciais de Cultura, além de colaborar com a organização, divulgação, financiamento e/ou oferecimento de apoio técnico a atividades tais como os Trens da Cultura<sup>70</sup>, a Temporada de Ópera Nacional e as Jornadas da Nova Moral do Trabalho, para citar alguns exemplos. (SCHMIEDECKE, 2017, pp. 44-45)

---

<sup>70</sup> Os Trens da Cultura, de acordo com a mesma autora, constituía em uma caravana de artistas de diversas áreas e escritores que viajavam pelo sul do Chile, realizando apresentações gratuitas em diversas províncias, e, como entre os objetivos dessa atividade estivesse promover o interesse da população na criação do Instituto Nacional de Arte e Cultura – INAC – conferências e debates também eram promovidos.

Apesar de a reforma cultural não ter sido realizada no governo da UP, a fundação da Editora Nacional Quimantú (“Sol de sabedoria” em língua mapuche) buscou popularizar a literatura: “O escritor argentino Julio Cortázar se lembraria, nos anos seguintes, de como o Chile de Allende o marcou por ser o país em que era possível adquirir um livro em qualquer banca de jornal pelo valor de um maço de cigarros” (BRUM, 2014, p. 163). A editora foi criada após a estatização da editora Zig Zag, que aconteceu a partir de um conflito trabalhista e um processo no qual o governo “comprou a estrutura e os aparelhos de impressão, ao passo que o setor privado ficou com os direitos da marca e das revistas mais comerciais” (SCHMIEDECKE, 2017, p. 41).

A NCCh continuava difundida principalmente em shows ao vivo e por meio dos Festivais, pois as grandes emissoras, a maioria pertencente à oposição<sup>71</sup> (que cada vez mais adquiria propriedade dos meios de comunicação, como mostrou Bandeira, 2008), não tinham interesse em veicular os músicos da NCCh. Simões, a respeito dessa questão, afirma:

Desse modo, nos parece que a construção dessa cultura proletária “essencial” foi tomada como uma forma de luta de um “povo” que, ao não se deixar “contaminar” pela produção da indústria cultural comercial, seria capaz de preservar suas expressões autênticas, não se deixando manipular pelo estrangeirismo alienante (SIMÕES, 2011, p. 136)

No entanto, como a própria autora afirma posteriormente, essa não era uma preocupação de todos os setores da *Nueva Canción Chilena*. Ela afirma que artistas “espontâneos”, dentre eles Jara, especificamente, eram capazes de realizar uma síntese entre elementos da cultura dominante e a construção de uma nova sociedade. Dentro do selo da DICAP, o grupo *Los Blops*, que mesclava o *rock* britânico/ianque às sonoridades de instrumentos andinos era ainda considerada uma exceção, mas Víctor Jara, mesmo se atendo aos ideais de uma música que conversasse diretamente com o povo e sua realidade conciliava isso com sua liberdade artística, sendo sua parceria com o grupo *Los Blops* uma demonstração desse fato, como mostraremos mais adiante ao abordarmos a canção *El Derecho de Vivir en Paz*.

Foram lançados álbuns que comemoravam a vitória da UP e que enalteciam as ações do governo. O cantor Patricio Manns, por seu lado, tornou-se crítico do governo e de artistas que o enalteciam, pois aproximara-se de uma esquerda mais radical, representada pelo MIR, defendendo a luta armada. Em alguma de suas canções, alertava o governo de que a vitória na

---

<sup>71</sup> Schmiedecke (2017) também aponta para o fato de que a maioria das rádios pertencia à oposição, mas que havia também canais simpáticos à UP - a maioria ligada à partidos ou organizações políticas.

verdade ainda não havia sido alcançada e que os inimigos ainda estavam presentes no cenário chileno (GOMES, 2013).

Ainda dentro da política cultural, foram tentadas formas de divulgação da música chilena: Kósichev aponta que René Largo Farias (da *Peña Chile Ríe y Canta*) foi nomeado chefe de seção de rádio no palácio presidencial. Estabeleceu que as emissoras deveriam transmitir 15% de música folclórica chilena e 25% de música de autores nacionais de outros gêneros – o que lembra um pouco a lei argentina que mencionamos anteriormente – mas nenhuma emissora cumpriu essa lei. No entanto, afirma o próprio Kósichev, havia outros meios de divulgação da NCCCh, e na emissora Magallanes, do partido Comunista, Víctor Jara era frequentador assíduo: “Guillermo Ravest, director de la emisora, me contaba que Víctor iba a la Magallanes como a su casa. Consideraba su deber de comunista trabajar en la emisora del partido” (KÓSCHEV, 1990, p. 122).

Schmiedecke ainda aponta o estímulo que a UP deu para a criação das revistas jovens *Onda* e *Ramona*, que abordavam temas como música (incluindo, mas não exclusivamente, a NCCCh), moda, vida de celebridades, drogas, política e notícias. O *disk jockey* Ricardo García era um dos principais comentaristas da parte musical de *Onda*. A historiadora aponta que no início a revista veiculava artigos críticos a respeito dos discos recém-lançados. *Ramona* (que assim, como as BRP, homenageava em seu nome a militante comunista Ramona Parra) tinha um conteúdo mais politizado, embora, como aponta ainda Schmiedecke, “suavizado” por meio da mescla com outras temáticas. Nessa revista, García também ficou responsável pela seção musical, nos números de 1 a 27, na qual eram listadas as canções e discos mais vendidos e eram publicados artigos. A seção “Prenda la Oreja”, do locutor radial Augustín “Cucho” Fernandez também discorria sobre os músicos e eventos nos quais estes participavam (SCHMIEDECKE, 2017). Essas publicações surgiram num contexto em que a ideia da juventude como uma força em ascensão, inclusive com o crescimento das Juventudes Comunistas do Chile, criou a necessidade “de novos veículos de comunicação voltados a este público específico” (SCHMIEDECKE, 2017, p. 70)

Ainda em 1971, a convite do reitor da UTE, Enrique Kirberg (SCHMIEDECKE, 2017), alguns artistas como Isabel Parra, Victor Jara, os conjuntos Cuncumén, Quilapayún e Inti-Illimani integraram a Secretaria de Extensão e Comunicações da Universidade Técnica do Estado,

“passando a receber um salário para realizar um número de apresentações por ano” (SCHMIEDECKE, 2015, p. 71).

O III Festival de la Nueva Canción Chilena tomou parte em 20 e 21 de novembro de 1971, e teve o apoio do Departamento de Cultura da Presidência da República. Nessa época o movimento passava por uma nova fase, adotando a postura de cantar uma nova sociedade, atenta às investidas da direita, chamando a população à responsabilidade coletiva (SCHMIEDECKE, 2015). A pesquisa realizada por Schmiedecke indica que esse Festival não teve o mesmo sucesso dos anteriores,

o que poderia ser explicado tanto pela transmissão radial e televisiva quanto pela desorganização de muitos participantes. Alguns cantores não haviam decorado as letras que deveriam interpretar, precisando recorrer a “colas”; já o compositor Sergio Ortega não conseguiu montar a tempo a obra *La Fragua*, cuja estreia estava prevista para ocorrer no evento. (SCHMIEDECKE, 2017, p. 51)

Ao mesmo tempo, Schmiedecke (2017) indica que na revista *Ramona*, em edição de maio de 1972, Ricardo García escrevera um artigo afirmando que a venda de discos nacionais havia triplicado no último ano, graças tanto ao incentivo da UP à democratização dos toca-discos quanto à manutenção dos preços e aumento da produção – no entanto, a existência de somente quatro distribuidoras e duas fábricas de discos seria um entrave à maior produção.

Já a partir do ano de 1971, se intensificava a campanha contra o governo de Allende, na qual a mídia de direita buscava influir na opinião internacional acerca de seu governo, muitas vezes propagando notícias caluniosas. Como resposta, o governo convocou os artistas para atuarem como embaixadores culturais, nomeadamente “Embaixadores Culturais do Governo Popular”. Os grupos Inti Illimani, Quilapayún e os cantores Isabel Parra e Víctor Jara saíram em *tournee* representando o Chile (SCHMIEDECKE, 2015; 2017). Schmiedecke (2017) ressalva ainda que o título de “embaixadores” era somente simbólico, não representou privilégio formal algum para os artistas e também não constituiu algo reservado somente à NCCh,

A parceria do Quilapayún com o compositor Sergio Ortega e outros compositores continuava, com canções que entravam em combate com a direita, como *No se para la cuestión*, *La tribuna* e *Frei ayúdame*. Uma das canções mais populares do Quilapayún e Ortega desse período foi *El pueblo unido jamás será vencido*, de 1973, que seria adotado por outras lutas, como na Revolução dos Cravos portuguesa e na Revolução Iraniana de 1979 (BRUM, 2014).

Conforme as tensões frente às sabotagens contra o governo se escalonavam, os músicos que o apoiavam tomavam posição em campanhas contra o terrorismo da direita e contra o fascismo. Kósichev (1990) afirma que Angell Parra lhe contou que quando Carlos Pratts deixou seu cargo em 1973 ele, sua irmã Isabel, Víctor Jara e Patricio Manns o convidaram para a *Peña de los Parra*:

Prats estuvo con sus dos hijas y la mujer. Tuvimos una especie de cóctel, com empanadas, típico de la peña, un poco de vino y después, música. Víctor saludó al general con sus canciones. Cantamos todos, todo el mundo. Esto fue una fiesta especial para amigos. Estuviran los ministros Letelier y Flores, varios diputados, gente del equipo joven de la Unidad Popular. Nosotros de alguna manera queríamos que él estuviera contento y pudiera sentir un poco nuestro respecto hacia él, que compartíamos sus sentimientos. (PARRA *apud* KÓSICHEV, 1990, p. 176)

A narrativa desse encontro revela que os músicos da NCCh tinham certa familiaridade com o círculo político, apesar de ficar ao mesmo tempo implícito que o encontro com Prats foi um momento especial para os artistas.

Quando aconteceu o golpe de 1973, o Quilapayún e o Inti-Illimani estavam em *tournee* na Europa e não puderam voltar. Angel Parra foi preso no Estádio Nacional, mandado para um campo de concentração, e, posteriormente, sob pressão da opinião pública internacional, foi liberado e deportado. Patricio Manns conseguiu se esconder durante alguns dias – quando informado do destino de Víctor Jara, foi aconselhado a abandonar o país e se refugiou em uma embaixada estrangeira. Jara foi torturado no Estádio Chile e assassinado no dia 16 de setembro de 1973. O prédio da DICAP foi invadido pelos militares, as matrizes das gravações dos grupos pertencentes a NCCh foram destruídas. Jornais, revistas e rádios considerados como aliados ao governo da Unidad Popular também foram fechados e sua maquinaria e prédios foram confiscados. A EMI/ODEON recebeu ordens de apagar todas as matrizes de todos os artistas da NCCh (JARA, 1998; SIMÕES, 2011).

Os instrumentos ligados à NCCh, como a *quena* e o *charango* foram, também, proibidos – René Largo Farías remeteu a Kósichev cartas que lhe havia enviado Héctor Pávez, cantor companheiro de Jara e que, junto a uma delegação de outros artistas, encontrou com as autoridades militares para saber de suas perspectivas e dos artistas presos.

[...] Nos dijeran que si Angel era inocente como blanca paloma volaría. Y a mí se me revolvía el estómago, porque ya conocíamos las torturas que había sufrido Angel en el

Estadio Nacional. Nos advirtieron que iban ser muy duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta ni quena, ni charango porque eran instrumentos con la canción social... (*apud* KÓSCHEV, 1990, p. 195)

Ficara encerrado, então, esse ciclo da NCCh – a maioria dos artistas a ela ligados retornariam aos seus países somente na década de 1980.

## 2.6. Víctor Jara e sua trajetória junto à NCCh<sup>72</sup>

Víctor Lidio Jara Martínez nasceu em 28 de Setembro de 1932, entre seis irmãos em uma família de arrendatários, no interior de Chillan Viejo, Chile – mesma região na qual nasceu Violeta Parra (BRUM, 2014). Quando tinha cinco anos sua família se mudou para os arredores de Lonquén, também uma área rural. Joan Jara afirma que era uma “região onde o folclore e a superstição faziam parte da vida cotidiana” (JARA, 1998, p. 37) e que a primeira lembrança de Víctor seria a do trabalho coletivo, à noite, na colheita de milho (único tempo que arrendatários dispunham para trabalhar nas plantações de consumo próprio), ao som de canções tradicionais. Seu pai, Manuel, era analfabeto, mas sua mãe, Amanda, sabia ler e escrever<sup>73</sup>, e insistiu que seus filhos estudassem. Amanda tinha ascendência mapuche, e cantava em funerais, casamentos e festas, sendo que muitas vezes Víctor a acompanhava, e dessa forma ele se familiarizou com a música que era tocada nessas ocasiões. Víctor falou na sua apresentação gravada no Peru em 1973 que: “Ella cantaba en velorios, en bautismos, casamientos [...] de esas canciones que se cantan en el campo, digamos, que se aprenden por generaciones” (JARA, 1973)<sup>74</sup>.

Além disso, ele também trabalhava no campo para auxiliar seu pai – Joan afirma que era comum que as crianças ajudassem no trabalho rural para as famílias conseguirem atingir o de trabalho de dois homens que deviam para o “patrão” e evitar a contratação de um empregado extra por parte do arrendatário. Com isso, durante sua infância, Víctor conciliou os estudos com o trabalho rural, além de acompanhar sua mãe quando ela ia cantar nas festas e velórios da

---

<sup>72</sup> Esta seção, tem, naturalmente, muitas informações tiradas do livro de Joan Jara. Antes de o livro chegar em minhas mãos, muitas informações eu creditava a outros autores, mas assim que comecei a ler “Canção Inacabada: a vida e a obra de Víctor Jara” percebi que essas mesmas informações eram tiradas (infelizmente, algumas vezes sem a devida citação, mesmo quando repetidas palavra por palavra) do livro de Joan, e assim, corrigi as minhas citações, dando o crédito à autora.

<sup>73</sup> <<http://fundacionvictorjara.org/victorjara/infancia/>> acesso em 09/11/2017

<sup>74</sup> Transcrição nossa.

vizinhança. Foi nessa época também que aprendeu seus primeiros acordes ao violão com um professor que se hospedou na casa da família – já que sua mãe não tinha tempo para ensinar. Como o pai bebia e ficava por vezes violento, o relacionamento entre ele e Amanda acabou se deteriorando. A canção *La luna es siempre muy linda*, de acordo com Joan Jara e Natália Schmiedecke é autobiográfica, e mostra como Victor encarava sua questão familiar e também a influência da religião sobre a vida das pessoas mais humildes (JARA, 1998; SCHMIEDECKE, 2015): “Recuerdo el rostro de mi padre / como un hueco en la muralla, / sábana manchadas de barro, / piso de tierra. / Mi madre día y noche trabajando, / llantos y gritos / [...] De donde sale el dinero para pagar la fe?” (JARA, 1966 *apud* ACEVEDO, s.d., p. 80)

Em 1944, a família se mudou para Santiago, devido a um acidente que aconteceu com María, a irmã de Víctor, e que requeria internação hospitalar. Sua mãe passou a trabalhar como cozinheira e passaram a viver na *población* Nogales, em uma casa de madeira com chão de terra. A migração da área rural para a área urbana se intensificou durante meados do século XX, e as pessoas se instalavam às margens das cidades, formando essas povoações que se tornaram conhecidas no Chile como *poblaciones callampas* (BANDEIRA, 2005), às quais já nos referimos anteriormente nesta dissertação. A *población* Nogales é descrita por Joan Jara:

era um lugar cinzento e deprimente; quente e poeirento no verão, o barro chegava à altura dos joelhos quando as chuvas de inverno começavam. Era atravessado por uma vala de esgoto a céu aberto, um *playground* para as crianças, que brincavam bisbilhotando o lixo acumulado em suas margens infestadas de ratazanas e, até, tomando banho nela quando fazia calor. (JARA, 1998, p. 48)<sup>75</sup>

Manuel teria acompanhado a família na mudança, mas logo aparecia somente esporadicamente. A família dormia junto sobre colchonetes na terra (BRUM, 2014).

Amanda então conseguiu o emprego em um restaurante e passou a alugar o andar de cima no prédio em que estava localizado. Posteriormente juntou dinheiro para comprar um ponto no mercado e novamente se mudaram. Nesse local, Víctor teve aulas com um músico, vizinho da família, chamado Omar Pulgar (JARA, 1998).

Amanda morreu em 1950, ou seja, quando Víctor tinha entre 17 e 18 anos, época em que ele estudava na Escola Técnica de Comércio, atividade que abandonou a partir de então, e passou

---

<sup>75</sup> Joan Jara não morou nas *poblaciones*, no entanto, como Víctor nunca perdeu o contato com as comunidades nas quais viveu, levou Joan para visitar seus amigos. Então não se sabe se esse cenário da *población* são lembranças que Víctor contava para Joan ou experiências dela própria.



a trabalhar em uma loja de móveis. Quem o ajudou após a morte de sua mãe foi a família Morgado, amigos que havia conhecido e que moravam na *población* Nogales. Ingressou no Seminário, mas não se adaptou ao enclausuramento exigido, apesar de gostar da experiência com a música sacra e dos elementos teatrais da missa (JARA, 1998).

Víctor deixou o seminário em 1952 e prestou seu serviço militar em 1953. Após isso, voltou para a *población* Nogales e passou a trabalhar como porteiro em um hospital e se dedicou novamente aos estudos de contabilidade. Passou, também, a cantar no coro Universitário, quando fez um teste e participou da montagem de *Carmina Burana*, de Carl Orff. Com amigos que conheceu nesse coro, partiu em uma viagem em 1954 para pesquisar canções folclóricas do norte do Chile (JARA, 1998; SIMÕES, 2011).

Após se impressionar com uma apresentação de pantomimas do grupo de Henrique Noiswander, fez um teste para o mesmo e passou a integrá-lo. O conjunto era formado por artistas de diversas áreas, muitos que se dedicavam a outras atividades durante o dia antes de se reunirem para os ensaios. Um de seus amigos desse grupo entrou na Escola de Teatro da Universidade Técnica (UTE) e encorajou Jara a fazer um teste, e assim, ele ingressou lá em 1956, passando a sobreviver de auxílios concedidos pela Universidade e pela instituição Caritas. Mesmo com as bolsas de estudos, Víctor não tinha residência fixa – dormia na casa de amigos ou mesmo nos camarins do Teatro Antonio Varas (BRUM, 2014). Joan Jara afirma que esse era um meio no qual estudantes com a mesma origem de Jara eram poucos – a maioria dos estudantes de teatro vinha de famílias ricas. Foi nessa época que foi aluno de Joan, durante o seu segundo ano na Universidade.

No grupo de Noiswander conheceu Nelson Villagra, e viajou com ele para passar as férias na pequena fazenda que a família possuía. Juntos tiveram a ideia de montar um duo folclórico. Jara, então, foi à região de Ñuble reunir canções folclóricas, onde seu anfitrião foi José Rato, cantor e poeta popular. Pelo que Joan narra em seu livro, Víctor deve ter ficado lá em torno de três meses (entre janeiro e março), na época da colheita, trabalhando com Rato; ela conta que “foi nessa viagem que parou de idealizar a gente do campo, passando a vê-la como homens e mulheres reais” (JARA, 1998, p. 65). Em suas pesquisas de campo, Joan afirma que Víctor preferia conversar mais informalmente com os camponeses em vez de fazer questionários estruturados, e, quando se tornou professor, ia com seus alunos ou os incentivava a irem aos subúrbios de Santiago coletar material folclórico. Seu duo com Villagra nunca se concretizou,

pois este, ao retornar a Santiago, já havia decidido se dedicar somente ao teatro (BRUM, 2014). Villagra contou para Kósichev que Victor “continuó ensayando como solista en el cuarto de mi pensión y yo de vez en cuando, a manera de humorada, lo acompaña en alguna canción” (KÓSICHEV, 1990, p. 20).

Jara conheceu Violeta Parra em 1957, no Café São Paulo, ponto de encontro de artistas e intelectuais. Desde então, passou a se encontrar com ela regularmente: “V́ctor era um visitante asśduo de sua casa e passava tardes inteiras com ela no quarto de trás; Violeta estava interessada em seu estilo de tocar e em seu jeito de cantar” (JARA, 1998, p. 67), conheceu também seu filho Angel, que era interessado na música argentina, principalmente a de Atahualpa Yupanqui. Violeta teria dito aos seus filhos que V́ctor era “o cantor folclórico número um do Chile” (*apud* JARA, 1998, p. 68) e compôs para ele dois vilancicos: *Doña María, te ruego* e *Décimas por el nacimiento*, que ele gravou junto com o Cuncumén (de acordo com Joan, o nome em mapuche significa “água que murmura”). Em 1957, como participante deste grupo, pôde colocar em ação seu conhecimento teatral junto ao musical (SCHMIEDECKE, 2015). Passou a integrá-lo oficialmente em 1958, também viajou com o grupo ao interior chileno coletando tudo o que fosse “típico” - não só música e dança, como quaisquer artefatos (JARA, 1998).

É interessante, neste ponto, resgatar o que Hall (2003) e Williams (1979) afirmam sobre a apropriação do popular pelas classes dominantes - Hall ao afirmar que a cultura popular é um terreno de embates e Williams, que escreve sobre o jogo de apropriações – questões sobre as quais nos debruçamos no primeiro capítulo desta dissertação. Pode-se perceber esse embate e esse jogo quando Joan afirma que o único momento de “glória” da música chilena se dava nas festas de independência (18 e 19 de setembro):

A onda de chauvinismo era tamanha que até as pessoas abastadas e sofisticadas se preparavam para ouvir a *cueca*; as emissoras de rádio tocavam sem parar estridentes versões da dança nacional, enquanto os grupos comerciais repetiam uma ou duas canções sentimentais chilenas (JARA, 1998, p. 69)

As músicas tocadas transmitiam uma visão idealizada do campo, proveniente dos donos das terras, que Joan chama de “folclore para turistas”, sem questionamentos ou reflexões. Pode-se perceber assim, a apropriação seletiva, que interessaria à classe hegemônica, de forma a afirmar que valoriza a cultura, incluindo aí a arte, de um povo que no cotidiano era racializado, ao mesmo tempo em que o estiliza e estereotipa. De forma que em outros momentos do ano, afirma Joan, o

que seu ouvia nas rádios era “boleros, mambos, tangos, valsas peruanas e *corridos* mexicanos<sup>76</sup>” (JARA, 1998, p. 50). Podemos perceber, também, um embate das representações – a representação do campo que se buscava transmitir pela classe hegemônica e a representação da exploração que se buscava transmitir pelos artistas da NCCh.

Durante esse período Jara participou de diversas *tournées* pelo interior do Chile, tanto como ator/diretor quanto com o grupo de canto e dança Cuncumén, além de já entrar em contato com as Juventudes Comunistas do Chile (SIMÕES, 2011).



Figura 3: Víctor Jara dançando *cueca*. (FUNDACIÓN Víctor Jara, s.d.)

Durante o curso de teatro Jara conheceu um dramaturgo chamado Alejandro Sieveking, com quem iniciou uma parceria frutífera. Fizeram uma peça curta, em 1959, com a companhia que montaram na própria Universidade logo que se formaram, na qual Jara trabalhou como diretor, chamada *Parecido a la felicidad* que alcançou um grande sucesso. Joan foi à estreia e se impressionou. Jara logo ingressou de novo na Universidade para estudar direção teatral, e deu início a uma carreira de reconhecido sucesso como diretor de teatro. Com *Parecido a la felicidad*

---

<sup>76</sup>Nessa listagem Joan se refere ao período em torno de 1954, em que Amanda vai para Santiago com a família, e afirma que então a invasão pela indústria fonográfica norte-americana ainda não tinha acontecido. Provavelmente a situação não tinha se modificado muito nesses 4 anos seguintes

a companhia viajou por diversos países da América, chegando até Cuba, onde ficaram algumas semanas e Víctor teve a chance de conhecer e cantar para Che Guevara (JARA, 1998; BRUM, 2014). Sobre esse encontro, Kósichev conseguiu o relato de um jornalista chileno chamado Luis Alberto Mansilla, que estava presente: a entrevista havia durado até a madrugada e Che conversou com os atores sobre arte e teatro, e quando Víctor cantou Che o aplaudiu e disse “Tú debes cantar para tu pueblo” (KOSICHEV, 1990, p. 42).

Em 1960, já com uma situação financeira mais estável, afirma Joan Jara, ela e Víctor começam seu relacionamento. A autora reflete que a vida universitária começou a afastar um pouco de suas raízes, embora ainda mantivesse contato com seus amigos da *población* Nogales. Por ele ser reservado, só se abria com as pessoas mais próximas sobre as suas origens: “Como acontecera comigo em criança e adolescência, Víctor vivia em dois mundos separados e creio que fui a primeira pessoa que o ajudou a vencer o abismo existente entre eles” (JARA, 1998, p. 81).

Em 1961 trabalhou com o Cuncumén como diretor artístico. Como membro do grupo, com Margot Loyola e outros artistas, realizou uma *tournee* que duraria em torno de 5 meses pela Europa. Foi a primeira de várias viagens que Jara fazia ao exterior como artista (JARA, 1998). Em uma das apresentações substituiu uma das solistas, Silvia Urbina, que ficou resfriada. Escolheu para cantar *Aquí te traigo una rosa*, sendo ovacionado pela plateia a ponto de cantar três vezes a mesma música (BRUM, 2014). Kósichev também recolheu o relato da cantora e bailarina, Mariela Ferreira que confirma como “lo hacían repetir dos, tres y hasta cuatro veces su canción que iba inserta dentro de la primera parte del programa” (KÓSICHEV, 1990, p 48).

Uma carta que ele escreve a Joan durante a essa viagem expõe um pouco o que pensava sobre o comunismo:

[...] Não exijo, minha vida, que também seja comunista. Não posso lhe pedir isso. Não se pode, nunca, forçar alguém a pensar de uma determinada maneira, por mais perto que esteja da gente. [...] Todos somos seres humanos e um comunista, acima de tudo, deve estar ciente disso, porque aí está a essência de seus princípios. O restante é fanatismo e esnobismo. [...] Meu ideal como comunista se resume a apoiar os que acreditam que, com um regime do povo, o povo será feliz. Tentarei não ser obsessivo e manter-me ciente de que o chão está sob os meus pés, e de que os que passam ao meu lado têm dois olhos e uma boca, como eu. [...] É um tanto exagerado dizer que intelectualizo sobre o comunismo, porque nem mesmo me considero ainda um comunista. Mas, como disse, alguma coisa nasceu dentro de mim e está começando a criar raízes. Além disso, tenho um *background* que me ajuda a sentir com muita força as esperanças e os problemas dos pobres e, por conhecer o mundo deles tão intimamente, não poderia intelectualizá-los. (JARA, 1998, p. 91-92)

Durante essa viagem, afirma Joan, Víctor havia percebido o seu poder de comunicação através da música. Compôs também a primeira música baseada em sua experiência pessoal para Joan, *Paloma quiero contarte*. Passaram, então, a viver juntos. Também logo após sua chegada Víctor passou a integrar o quadro permanente de diretores do Instituto de Teatro da Universidade do Chile (ITUCH), e teve então uma produção prolífica, com prêmios, elogios da crítica e convites, trabalhando também como professor na escola de artes dramáticas da universidade (JARA, 1998).

Outra peça feita em parceria com Alejandro Sieveking, *Ánimas de día claro*, feita para graduar-se como diretor (no final de 1961), também obteve grande sucesso. O roteiro era baseado em crenças camponesas, e Víctor se utilizou de músicas e danças folclórica para criar a atmosfera:

Alejandro, um intelectual de classe média, tinha um grande interesse pelo folclore, que se desenvolveu com a ajuda da amizade de Victor. Confiava em Victor para orientá-lo, a fim de garantir a autenticidade, com sugestões tiradas da sua própria vivência pessoal. Com ele aprendeu principalmente a respeitar e a tomar um imenso cuidado com esses modos tradicionais de expressão, e a evitar, a todo custo, as caricaturas vulgares e condescendentes a que outros recorriam [...]. (JARA, 1998, p. 102)

Joan conta que após essa peça, que passou a ser parte de um repertório que era regularmente reencenado, foi-lhe oferecido um cargo como diretor residente do Instituto de Teatro da Universidad de Chile, que então era a Escola de Teatro (JARA, 1998, SCHMIEDECKE, 2015).

Nesse período Victor e Joan passaram a morar em uma casa em Las Condes, em uma área do Bairro Alto:

Em Santiago, o Bairro Alto correspondia às comunas mais próximas à cordilheira – principalmente Vitacura e Las Condes - , em que os terrenos eram mais valorizados e a elevação se notava tanto na topografia quanto na renda média dos moradores. A parte de Las Condes para onde se mudaram não chegava a se incluir nessa zona, sendo ainda uma área de classe média, mas a realidade se distanciava daquela parte oposta da cidade, na qual Víctor havia passado maior parte de sua vida. (BRUM, 2014, p. 84)

Em 1962 duas de suas canções, *Paloma quiero contarte* e *Canción del minero*, foram incluídas em um disco do Cuncúmen produzido por Jara, *Una geografía musical de Chile*. Nessa época iniciaram desavenças entre Jara e o grupo sobre a visão que tinham do folclore, pois Jara via o folclore como uma “expressão viva que poderia ser contemporânea e suscetível a

transformações, desde que estivesse firmemente atrelada a suas raízes originais” (JARA, 1998, p. 111). Ele separou do grupo no final do mesmo ano, apesar de continuar o ajudando com as pesquisas.

A carreira de diretor de teatro de Víctor seguiu bem-sucedida, e, apesar da polarização social causada pelas eleições de 1964 e pela polêmica causada pela encenação de *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht (dirigida, no ITUCH, pelo uruguaio Atahualpa del Cioppo, com Jara como assistente de direção), em 1965 ganhou dois importantes prêmios como diretor de teatro: o Caupolicán e o Prêmio da Crítica por *La Remolienda*, de Sieveking, e *The Knack (La Maña)*, de Ann Jellicoe (JARA, 1998).

Joan afirma que Víctor nunca estudara teoria musical e não escrevia suas composições em partitura. No entanto, o uso de acordes com dissonâncias, com sétimas e nonas revelam que o compositor explorava harmonias mais complexas (CIENFUENTES, 2014, p. 55)<sup>77</sup>. Acevedo (s.d.) afirma ainda que Víctor estava constantemente preocupado em enriquecer suas técnicas como violonista, acabando por desenvolver um estilo pessoal de tocar:

Su base de formación es la tradición de la guitarra campesina, que desde niño escuchó de su madre cantora, y luego en sus peregrinaciones al campo como recolector, llegando así a dominar numerosas modalidades de afinación, toquíos e técnicas de ejecución de la guitarra campesina. A esta matriz sumará otros recursos, como los del elaborado de arte guitarrístico de Atahualpa Yupanquí, músico por el que sintió una especial afinidad. (ACEVEDO, s.d., p. 35)

O mesmo autor afirma que “El cigarrito”, composta em 1964, foi a primeira canção na qual Jara utilizou sua maneira particular de rasguear com arpejos sutis, que chama de “toque Jara”, que está presente também em “El Arado”, canção que analisaremos no terceiro capítulo desta dissertação. Víctor, com Horacio Salinas e Patricion Castillo (do Inti Illimani), também realizava encontros que eram como oficinas “de invención colectiva, de laboratorio experimental a partir de las guitarras” (ACEVEDO, et.al., s.d., p. 50), a partir dos quais surgiram canções instrumentais como *Ventolera* (1970), um dueto de violões.

Joan explica que Víctor, ao compor, tocava para ela como para um primeiro público, e que ele buscava “um desenvolvimento da autêntica música folclórica que realçasse, e não deturpasse, o seu caráter fundamental, e que *enriquecesse suas posibilidades de expresión a tal*

---

<sup>77</sup> Um acorde é basicamente formado por três notas (que juntas são consonantes), por isso a adição de uma quarta nota (a sétima) e uma quinta (a nona), que formam dissonâncias, constituem o que chamamos de “harmonia complexa”.

*modo que a trilha sonora complementasse e destacasse o significado do texto*” (JARA, 1998, p. 110, destaque nosso), suas primeiras canções seriam muito pessoais, e quase autobiográficas. É o que podemos perceber, por exemplo, em *El Arado* e *La luna es siempre muy linda*, sendo que, na segunda, ele se refere claramente a seu pai (JARA, 1998).

Quando a *Peña de los Parra* foi aberta, em meados da década de 1960, logo Víctor se tornou um artista regular do local, ou mesmo em qualquer *peña* aberta posteriormente que o chamasse, conquanto não chocasse com outros compromissos que ele já havia assumido: “pareceu-lhe haver encontrado uma espécie de oficina que o estimularia a compor, um público crítico e sensível que realmente o escutaria, e um lugar onde poderia dizer o que quisesse e trocar ideias com pessoas interessadas em fazer canções dotadas de algum significado” (JARA, 1998, p. 117-118).

Kósichev afirma que Jara cantava na Peña usando um poncho, roupa típica dos camponeses da região. O poncho também seria adotado pelo grupo Quilapayún, que o utilizaria na cor preta, como uma marca em suas performances. Pouco depois, Víctor lança seu primeiro compacto, com *La concinerita*, canção tradicional do norte<sup>78</sup> de um lado, e *El Cigarrito*, uma composição sua, com letra baseada em um poema popular que havia recolhido em suas pesquisas de campo. Com esse trabalho ganhou um prêmio no festival Viña del Mar (JARA, 1998). Victor aceitou gravar esse disco devido à insistência do cantor Patricio Manns, que o apresentou para a equipe de sua gravadora (BRUM, 2014).

Logo gravou um novo disco, que incluía *Paloma quiero contarte*, que havia escrito para Joan, e *La Beata*, uma canção folclórica humorística, que contava a história de uma beata apaixonada por um padre. Esta última canção causou um escândalo e acabou sendo censurada pelo governo democrata-cristão – o disco foi recolhido das lojas e sua matriz destruída (JARA, 1998; SIMÕES, 2011). A canção *La Beata* se encaixa nas inversões carnavalescas apontadas por Bakhtin, como já apontamos, nas quais o religioso, no carnaval, acaba sendo tema de sátiras e piadas (BAKHTIN, 1987). A canção havia sido recolhida pela pesquisadora Mireya Solovera, e Brum (2014) aponta que na revista *Flash* foi publicada uma resposta de Victor, junto a um apontamento de que Violeta Parra havia gravado uma variação da mesma canção anos antes, *El Sacristan*. O jornal *El Siglo* de 2 de outubro de 1966, em reportagem assinada por N. B.<sup>79</sup> (*apud*

<sup>78</sup> Brum (2014) afirma ser uma canção do folclore argentino, enquanto Joan Jara afirma ser do norte chileno.

<sup>79</sup> “El Folklore recibe nuevos ataques”. *El Siglo*, domingo, 2 de outubro de 1966. *Apud* ACEVEDO, S/d, p. 34.

ACEVEDO, et. al., s/d, p. 34) también traz um depoimento de Jara, e as caracterizações que ele evoca do folclore chileno, percebemos que são de fato bastante “bakhtinianas”:

Soy responsable de haber grabado esta canción, pero quienes la atacan, en realidad, atacan al folklore, a la capacidad creadora del campesino chileno, del pueblo en general. Seguramente son las beatas quiénes se han sentido ofendidas por el tono humorístico de la canción que es característico del hombre de nuestros campos y *demuestra en fiestas, en momentos de expansión (...)* De tal manera creo que los ataques están basados en el desconocimiento del folklore nacional que tiene una antigua tradición picaresca. (JARA, V. 1966, grifo nosso)

A partir dessa canção, Jara passou a receber ligações, tanto de insultos quanto de apoios, e, de certa forma, acabou sendo ainda mais conhecido pois “naturalmente, a Peña ficou entupida de gente que queria ouvir *La Beata*” (JARA, 1998, p. 119).

Em 1966 Víctor compôs uma canção contingente, em protesto a mineiros assassinados na mina de cobre de Salvador durante uma greve, chamada “Canción del Soldado” ou “Soldado, no me dispaes”. Trata-se de uma canção curta, gravada pelo grupo Quilapayún, na qual a primeira estrofe, acompanhada somente pela percussão e cantada em coral polifônico gera uma ambientação um tanto soturna e ao mesmo tempo caótica: “Yo sé que tu mano tiembla/ soldado, no me dispaes.// ¿Quién te puso las medallas?/ ¿Cuántas vidas te han costado?/ Dime si es justo soldado/ con tanta sangre ¿Quién gana?/ Si tan injusto es matar,/ ¿por qué matar a tu hermano?” (JARA, 1968 in ACEVEDO, s.d., p. 132).

Acevedo (et. al.) indica como particularidade de Víctor Jara durante este período a “teatralização” de suas canções, exemplificando com *El Carretero*:

en la que establece dos planos diferenciados y complementarios: el canto, que describe le atmósfera y la situación, y el soliloquio recitado del personaje (a la manera del aria y el recitativo de la tradición de la ópera), que, alternándose dan vida, en 4 minutos, a una secuencia de sentido dramático: el viaje del solitario carretero que desde el crepúsculo atraviesa la noche hasta el amanecer con toda la carga metafórica que ese tránsito sugiere. Este aspecto, el concebir la construcción de la canción en función de una acción dramática, fue perfeccionándolo cada vez más con un efectivo dominio de los principios y técnicas de la dramaturgia. Este llevo a ser uno de los sellos más personales de su producción y uno de sus aportes más sustantivos a la cancionística urbana, en particular para la creación basada en fuentes de la tradición folclórica. Probablemente el punto culminante de este proceso es *La Población* (1972). (ACEVEDO, et. al., s/d, p. 35)

Essa técnica de intercalar partes cantadas e faladas seria também adotada pelo conjunto Quilapayún, porém com partes faladas mais extensas, tendo como exemplo a cantata “Vivir como



él”. A tradição da ópera evocada por Acevedo consiste na diferenciação e intercalação entre as árias, que são cantadas, e os recitativos, que se aproximam da fala. Dada a experiência de Víctor com o coro do qual fez parte, é provável que tenha trazido essa experiência. Acevedo afirma que a carga dramática da “canção teatral” era “praticamente inexistente en el panorama de la canción popular chilena de la época” (ACEVEDO, et.al. s/d, p. 35), mencionando o cantar-falado ou falar-cantado (que estará presente na canção “Preguntas por Puerto Montt” que analisaremos no terceiro capítulo desta dissertação).

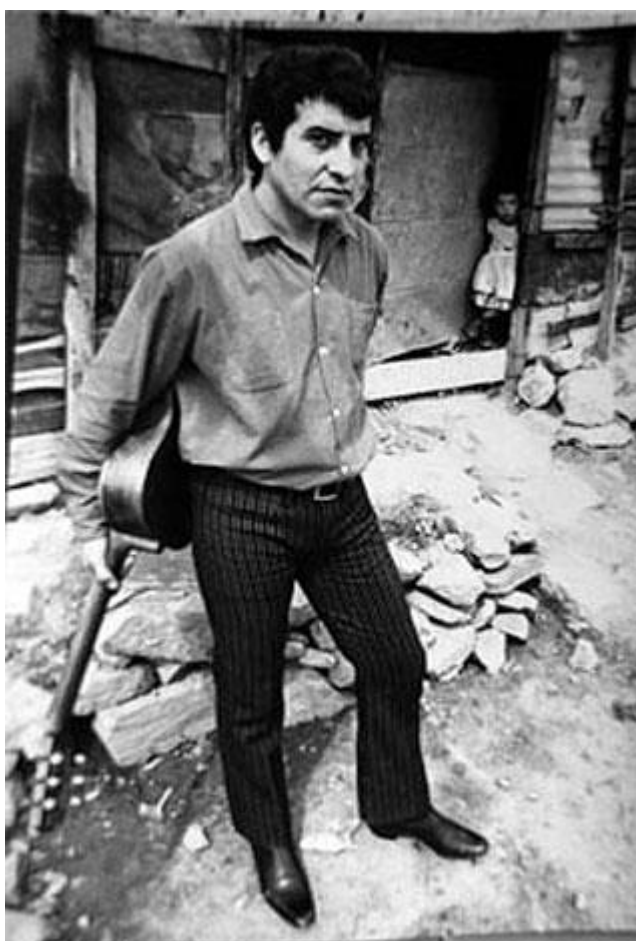


Figura 4: Víctor Jara em uma *población*. (POIROT, Luis. s.d.)

Víctor e Joan continuaram visitando seus amigos nas *poblaciones*, cujos diversos problemas os preocupavam e Víctor transmitia suas impressões em suas canções. O casal, quando conseguiu comprar um carro, passou a viajar pelo Chile, conhecendo vários povoados, incluindo os mapuches, e nessas viagens entraram em contato com pessoas que inspiravam suas canções.

Em uma delas conheceram Angelita Huenumán, com quem voltariam a se encontrar posteriormente, e que vivia em um povoado indígena. Angelita causou grande impacto tanto em Víctor quanto em Joan e ele lhe escreveu uma canção, *Angelita Huenumán* (JARA, 1998). Nessa época, em torno de 1965, Joan conta que se inicia uma nova fase de criação para Jara, na qual suas composições se tornam menos íntimas e menos indiretamente políticas e tomam uma forma mais delineada de denúncia das injustiças sociais e pelas causas dos povos “latino”-americanos. Um exemplo é *El Aparecido*, composta em 1967 e dedicada para Che Guevara, na época em campanha na Bolívia, gravada pela ODEON. A autora conta que foi um período em que as artes se tornariam cada vez mais polarizadas, inclusive no balé: na companhia que dançava, os *momios* achavam que o repertório dançado devia se limitar aos clássicos, enquanto os que se identificavam mais politicamente com a esquerda acreditavam que o estilo deveria ser moderno, com novos coreógrafos e com a busca do desenvolvimento de uma dança latino-americana (JARA, 1998).

Foi este o período também no qual Jara começou a trabalhar com o conjunto Quilapayún (“três barbas” em mapuche). A parceria, na qual trabalhou como diretor artístico e como músico, durou até 1969 (JARA, 1998; SCHMIEDECKE, 2015). “O Quilapayún se propunha o uso de múltiplos sons, não só com as vozes, mas também com o emprego de diferentes instrumentos indígenas que estavam aprendendo a tocar.” (JARA, 1998, p. 146). Eduardo Carrasco, membro do grupo, afirmou que o trabalho feito junto com Víctor propiciou que desenvolvessem um estilo próprio, e que se propuseram a fazer experimentos musicais incomuns para a época: “ele tinha uma sensibilidade harmônica muito delicada, e usava acordes que ninguém utilizava então, de maneira espontânea e instintiva” (*apud* JARA, 1998, p. 146). Também auxiliou o grupo em seu aspecto cênico, atentando para os movimentos e posicionamento.

O trabalho que Jara desenvolveu com o Inti-Illimani, que também pesquisava música folclórica no interior do Chile, e se diferenciava do Quilapayún pelo fato de se dedicarem mais amplamente à música do altiplano, e se dedicar mais a composições instrumentais que vocais: “Do ponto de vista vocal eram mais fracos que o Quilapayún, mas talvez, mais do que ninguém, tenham sido os responsáveis pela popularização do som particular e atraente da flauta indígena, a *quena*, e do brilho do *charango*, o pequeno instrumento feito de corda com casco do tatu” (JARA, 1998, p. 147).

Certa questão, quando se entra em contato com grupos como Quilapayún e Inti-Illimani, não pôde deixar de surgir após a leitura de livros como “Orientalismo” de Edward Said<sup>80</sup>: não seria o trabalho desses grupos, de certa forma, uma “orientalização” da música indígena? Isso poderia ser pensado devido à impressão que esses grupos podem passar por se aproximarem das comunidades indígenas e, de certa forma, apropriarem-se de seus instrumentos, suas músicas e aspectos de suas linguagens para utilizarem em suas próprias canções. Schmiedecke, no entanto, aponta que o uso dos nomes indígenas se associa à “reivindicação de um componente excluído da música popular difundida massivamente – o elemento indígena, que serviu como símbolo do espírito latino-americanista predominante naquela época. Daí o interesse pelo repertório andino” (SCHMIEDECKE, 2015, p. 98). A busca pela pesquisa da música andina e indígena, então se encaixaria não numa busca pelo “exótico” que poderia caracterizar uma “orientalização”, mas sim uma busca de se afastar das influências inglesas, norte-americanas e comerciais que invadiram as rádios chilenas no começo da década de 1960. A esse respeito, Silva (2008) também afirma que, apesar de a imagem indígena ser muitas vezes romantizada e suas lutas diluídas nas dos camponeses,

diversos artistas recorreram ao estudo e à utilização de instrumentos musicais próprios das comunidades indígenas, buscando produzir uma sonoridade que estivesse identificada com um signo de resistência à dominação e a adoção de nomes indígenas por parte de conjuntos musicais foi bastante expressiva (SILVA, 2008, p. 126).

No entanto, a questão que aqui colocamos é: por que não deixar os indígenas, então, como protagonistas? Ou por que não usar a popularidade conseguida para divulgar as suas “fontes”, ou seja os artistas locais que eram pesquisados para construir sua própria identificação? Joan Jara (1998) aponta que uma das maiores diferenças entre Víctor Jara e o grupo Quilapayún, e um dos motivos que ocasionou a sua separação, era a origem diferente dos dois – Víctor Jara de origem humilde camponesa e os membros do Quilapayún de classe média – mesmo que visão de Joan não seja isenta de suas opiniões pessoais, essa diferença provavelmente existiu.

Não buscamos desvalorizar o trabalho dos grupos, mas mostrar que, ao lado do trabalho que fizeram com o intuito de valorizar o que fosse “latino”-americano há também um lado de

---

<sup>80</sup> Em *Orientalismo* Said discorre sobre como a noção que temos da cultura árabe foi construída por cientistas e escritores “ocidentais”, que muitas vezes acabavam realizando uma leitura das culturas “orientais” de forma a construir/confirmar estereótipos que pudessem afirmar a “superioridade” e o direito de dominação europeia/norte-americana sobre esses povos. Essa noção de “orientalismo” pode ser estendida a outras áreas e povos que não os árabes.

certa orientalização, dado que esses artistas, embora fossem “latino”-americanos não eram oriundos diretamente dessas comunidades das quais muitas vezes buscavam suas inspirações, que, após terem sido “pesquisadas” continuaram relegadas à uma posição subalterna em seus países. Penso que, ainda mais quando estiveram exilados, portanto, mais ainda distantes da realidade da qual provinham, as fontes de inspiração se tornaram ainda mais orientalizadas, pois eram apresentadas a públicos que não eram familiarizados com os diferentes povos que formam a América. No entanto, não sabemos se nas apresentações ao vivo os grupos buscavam esclarecer especificamente, por exemplo, de onde vinha cada instrumento que era utilizado, o que auxiliaria em evitar a estilização dos povos “latino”-americanos como um amálgama indiferenciado ou em quais lutas se envolveram para defender esses povos dos quais tiravam sua inspiração.

Ao mesmo tempo, o maior uso desses instrumentos causou uma fase de criações diferenciadas na música popular chilena por meio de uma “desfolclorização”:

[...] una progresiva desfolclorización de sus usos e comportamientos tradicionales. Así, la quena, la zampoña y el charango altiplánicos, el tiple colombiano, el cuatro venezolano y el guitarrón mexicano llegaron a ser también instrumentos habituales de la música popular urbana e incluso de la música docta hecha en Chile. (ACEVEDO, et.al., s.d., p. 52)

Novas sonoridades puderam ser experimentadas. No caso de Víctor, na composição da canção instrumental Charagua, o que ocorreu foi uma:

cristalización, con proyección masiva y cotidiana, de este nuevo sentido de las sonoridades latinoamericanas [...]. En el caso de Jara, su libertad en el plano de la creación marcará una tendencia innovadora frente al material tradicional, tendencia distante tanto del exotismo como del purismo testimonial “folclorizante” (ACEVEDO, et. al., s.d. p. 52).

A análise da questão da apropriação dos instrumentos indígenas e sua orientalização é, claro, complexa, varia de artista para artista, e extrapola os objetivos deste trabalho. Isso seria material para outras pesquisas, mas achamos importante apontar esses aspectos que nos chamaram atenção: que, ao lado de um trabalho de divulgação e de liberdade de criação, há, mesmo que involuntariamente, uma certa redução, uma certa ausência e um certo esquecimento.



Figura 5: Victor Jara. (GUZMÁN, Patricio. s.d.)

Joan conta que se popularizava, então, a expressão “canção de protesto”, que viria da indústria fonográfica norte-americana. E, apesar de admirar cantores como Peter Seeger e Malvina Reynolds (de quem gravaria uma versão em espanhol de “Little Boxes”, por exemplo), Víctor considerava o movimento da NCCh distinto da canção de protesto dos Estados Unidos:

A invasão cultural é uma árvore frondosa que nos impede de ver nosso próprio sol, o céu e a estrelas. Por isso, para que possamos ver o céu que está sobre nossas cabeças, temos a tarefa de cortar essa árvore pela raiz. O imperialismo norte-americano entende muito bem a magia da comunicação através da música e insiste em despejar sobre nossa juventude todo o tipo de lixo comercial. Como profissionais hábeis, tomaram certas medidas: primeiro, a comercialização da chamada “música de protesto”; segundo, a criação de ídolos da indústria fonográfica de consumo: têm um sucesso momentâneo e então desaparecem. Enquanto isso, eles são utilizados para neutralizar a rebeldia inata da juventude. A expressão “canção de protesto” não é válida, porque é ambígua e está sendo usada de maneira incorreta. Prefiro “canção revolucionária”. (JARA, V. (s/d) *apud* JARA, J., 1998, p. 167)

A citação mostra um viés anti-imperialista ou mesmo *decolonial*, apesar de estar consciente de essa expressão não ser utilizada naquela época, da visão de Víctor Jara a respeito do domínio cultural norte-americano, e uma consciência profunda dessa forma de dominação, que viria carregada de sutilezas para não ser percebida. Trataria-se de uma dominação “frondosa” de forma que buscaria esconder o próprio *ser* e *saber* da América “Latina”.

Reiteramos que a preferência pela expressão “canção revolucionária” já havia sido manifestada por Daniel Viglietti, músico uruguaio, quando do *Encuentro de la Canción Protesta*, em Cuba, 1967 (BRUM, 2014). Jara também afirmaria novamente, em programa de televisão no Peru em 1973, que não concorda com o termo “cantor de protesto”, pelo menos no que lhe dizia respeito, respaldando a afirmação evocada por Joan Jara acima: “Nosotros... a lo que nos dicen... cantantes de protesta... A pesar que no estoy de acuerdo con este término por que no considero que es un termo valido, pelo menos para mí”, declaração que o apresentador pede que explique em outro momento do concerto, e Jara explica:

Mira, hubo un momento [...] en Europa, en Estados Unidos, cuando surge el término ‘protesta’ de una juventud que traía la experiencia de la segunda guerra mundial, y surge con Peter Seeger, Joan Baez, Bob Dylan, y bueno, que cantan una canción pacifista, que cantan una canción esencialmente que crítica e denuncia esta sociedad que los ha llevado a casi la ruina moral. Ese término me parece muy acertado entonces. Posteriormente, en Latinoamérica empiezan la juventud a vibrar más con el acontecimiento social de su propio país, empieza revelar-se, empieza a unir-se al trabajador de el campo, de la ciudad para manifestar esa rebeldía e hacer la conjuntamente con los trabajadores una especie de protesta del sistema o protesta de lo que se le puede decir concretamente de un sistema imperialista, que maneja nuestras riquezas e que maneja nuestra vida, en el fondo. Entonces se empieza surgir en nuestro continente un tipo de canción rebelde. Entonce claro, la industria del disco, con su hábil de manejar-se en el comercio de la canción toma esta manifestación e crea su propio ídolo que canta canción protesta, una canción protesta que se puede escuchar con mucho agrado en el Kremlin, en el Vaticano, en el Pentágono, en cualquier parte, pero que [...] sus objetivos son solamente conseguir dinero con la canción y nada más. Por esto que nosotros no estamos de acuerdo. Porque es un término ja ambivalente, ambiguo [apresentador diz: comercializado], comercializado y creo que la canción, pelo menos que la que yo hago es una canción popular, auténticamente popular. (JARA, 1973)<sup>81</sup>

Na citação anterior Jara toma uma posição que percebemos novamente como decolonial, dada sua consciência (e exteriorização dessa consciência) de que a dominação e a exploração se dão de diversas formas e sob diversos matizes (o domínio exercido pelas potências não se dá

---

<sup>81</sup> Vídeo disponível em: < <https://bit.ly/2StVJUV> > a declaração está em torno dos 11’15’’ e a clarificação de Jara em 47’10’’. Transcrição nossa.

somente pelo viés econômico, já que ele afirma que o sistema imperialista maneja também a vida dos povos), inclusive por meio da apropriação do protesto e sua desvirtuação para servir às novas formas de dominação colonial e à geração de lucro – a canção de protesto “transformada” poderia ser aceita em qualquer país, e portanto, não serviria para nenhum. Por isso, esse nome não seria mais apropriado para caracterizar a sua música. Jara mostra, então, que se vê e se representa como um agente da canção popular. Em um momento de uma apresentação em Cuba, em 1972, que aqui transcrevemos, Jara diz:

[...] Violeta cantaba esas cosas monstruosas que pasaban en mí país e que siguen pasando en otros países... porque en otros lugares la historia parece que está (definida)... La canción de pronto puede ser una arma terrible también e por eso que la industria de la canción manejada por grandes empresas, ninguna de ellas latino americanas, por supuesto, pero con nombres en castellano, viendo que surge la canción nueva que está al lado de las luchas e de los combates del pueblo, la industrializa también, e le da un título de protesta, y ustedes pueden encontrar por ahí por Venezuela, Perú, Colombia, Argentina, Chile inclusive, México, muchos ídolos, populares, o populacheros también, como cantantes de protesta. Nuestra canción no es una canción de protesta, es una canción popular, porque ella está unida íntimamente a la juventud e al pueblo, íntimamente en su sentimiento más noble, en su deseo ferviente de ser libre e de vivir mejor, por eso popular. (JARA, 1972)<sup>82</sup>

Depreende-se que Victor tinha consciência da ambiguidade do termo “popular” dado que o explica no seu discurso de 1972. O “popular” é, lembramos, terreno de embates assim como sua definição propriamente dita, como afirma Hall (2003), o que envolve, também, as apropriações pela indústria fonográfica. Como se pode inferir que, para o cantor, a noção do popular, pelo menos no momento em que fala, é estreitamente ligado ao desejo de “ser livre” – livre do quê Jara não especifica, mas dado seu contexto, provavelmente livre da exploração – é portanto, como afirma na citação de Joan, ligado ao revolucionário. Mais ainda, talvez, a liberdade contra os dogmatismos – lembramos aqui da polêmica reveladora causada pelo lançamento da canção *La Beata*, que representou também uma violência contra a cultura popular, uma não-aceitação de uma tradição caracteristicamente popular que envolveria uma oposição à cultura oficial por meio da inversão e da comicidade (BAKHTIN, 1987). Podemos citar ainda como exemplo a versão de Jara de “Little Boxes” de Malvina Reynolds, “Las Casitas de Barrio Alto” que também teria causado mal-estar nas camadas ricas da sociedade devido ao humor mordaz associado à críticas sérias utilizadas por Jara para construir sua caracterização:

---

<sup>82</sup> Vídeo disponível em: <<https://bit.ly/2Sv1q4P>> Acesso em 01/09/2018. O discurso referido está em 29’30”.

No verão, Victor e eu conjugamos esforços par traduzir *Little Boxes*, de Malvina Rynolds, canção que o atraía desde que ouvira Pete Seeger cantá-la. [...] Acrescentou um verso que chocava e apagava os risos, referindo-se aos pistoleiros de direita que passeavam em suas camionetes e praticavam, por esporte, o assassinato de generais. Isso fazia um contraste sinistro com a vivaz polca da melodia. (JARA, 1998, p. 218)

Jara se referia ao assassinato do general Schneider ocorrido na tentativa de sequestro feita para impedir a posse de Allende, que nos referimos anteriormente. Essa lembrança, em meio à canção humorística, portanto, “apagava os risos”.

Ainda em relação à visão de Jara da música popular, Kósichev transcreve uma fala que seria sua, quando esteve pela segunda vez, no ano de 1972, em Cuba para o Encontro de Música Latinoamericana, organizado pela Casa de Las Américas:

... A mí me parece que la industria de la música extranjeirizante, de la música con idioma extrajero, es una de las más grandes del mundo. Tengo entendido que es uno de los diez monopolios mayores del mundo, manejado por los norteamericanos. Nuestro deber es luchar a segundo por darle a nuestro pueblo las armas para luchar contra esto; por darle a nuestro pueblo su propia identidad, su identificación con el folclore que es el lenguaje más autentico que cada pueblo posee. Nuestro deber es, a través de la canción revolucionária, ayudar al pueblo a entender su realidad, la de sus amigos y la de sus enemigos, y a través de la música – sin esquema popular o culta – ayudar a nuestro pueblo a desenmascararlo todo, a transformarlo todo, no con profecías paternalistas, sino junto a ellos. (*apud* KÓSICHEV, 1990, p. 136)

Essa noção, um tanto quanto gramsciana, que prevê a luta revolucionária junto ao povo, com esquemas de identificação nacionais, estava, indica Schmiedecke (2017), incluída nas discussões dos intelectuais e artistas chilenos a respeito do papel dessas categorias no governo da UP. Podemos ressaltar ainda que Jara especifica que não deveria se traçar uma linha entre a música “cultura” e a música popular, evidenciando mais uma vez que não via empecilhos no uso de elementos da música “erudita” na canção revolucionária, exibindo, dessa forma, uma posição de poética da relação na sua visão desse tipo de música – não exigia, portanto, que fosse uma música “puramente” popular, apesar de afirmar que o folclore seria a “linguagem mais autêntica”.

Em 1967, como já afirmamos anteriormente, a juventude chilena demandava maiores mudanças por parte do governo de Frei, entre elas, a reforma universitária – uma demanda que se iniciaria na Universidade Católica de Santiago. Desejava-se uma universidade que fosse mais democrática, e o movimento se espalhou e se politizou, recebendo influência do partido comunista pelos líderes da reforma da Universidade do Chile e da Universidade Técnica. A partir



de então, novas demandas surgiram, como a de a universidade adotar uma postura mais crítica ante a sociedade, priorizando os problemas chilenos. O jornal *El Mercurio* publicava que o movimento era uma manobra do marxismo contra a democracia e contra a hierarquia do ensino superior, ao que os estudantes pintaram uma grande faixa que dizia “Chilenos, *El Mercurio* mente”, mote que se repetiria em protestos posteriores (BRUM, 2014).

Víctor, como professor da escola de teatro e diretor da ITUCH, se envolveu no movimento, bem como o Quilapayún. Suas músicas eram cantadas nas manifestações, e ele compôs, então, *Móvil Oil Special* (combinação de “Grupo Móvil” com o nome de uma multinacional), cantada com o Quilapayún e inspirada nas agressões que o Grupo Móvil dispensava contra os manifestantes. O Grupo Móvil constituía uma polícia especial, voltada para reprimir manifestações. De acordo com Joan, era um produto da Guerra Fria e recebia armamentos e métodos norte-americanos.

A reforma universitária foi alcançada, e uma das suas consequências do movimento foi contribuir para que a NCCh alcançasse um maior público, recebendo convites para tocar em fábricas e sindicatos:

o crescimento da luta pelas mudanças sociais, ocorrido no final dos anos 60, e os novos vínculos entre os estudantes e os sindicalistas, consolidados depois da mobilização pela reforma universitária, permitiram que Víctor, o Quilapayún e outros participantes do movimento musical tivessem acesso a grandes plateias, formadas por operários e camponeses. (JARA, 1998, p. 170).

Em março de 1969 ocorreu o Massacre de Puerto Montt, ao qual nos referiremos mais detalhadamente mais adiante nesta dissertação, em que forças do governo agiram com violência e mataram camponeses que ocuparam as terras de Pampa Irigoín. Víctor compôs *Preguntas por Puerto Montt*, na qual o ministro do Interior e responsável pela polícia e pelo Grupo Móvil, Edmundo Perez Zujovic, foi diretamente relacionado com massacre. Jara interpretou a canção em um grande protesto, sendo fervorosamente aplaudido, e, a partir de então, ela “adquirira vida política própria” (JARA, 1998, p. 173). A canção teria outras consequências, como ameaças à vida de Jara, e, posteriormente, quando Zujovic foi assassinado em 1971, o cantor seria considerado por alguns setores da sociedade como culpado por insuflar o ódio contra Zujovic. Joan conta ainda que Víctor, convidado a tocar em um colégio de elite chamado St. George, teria sido hostilizado por parte dos alunos, o que piorou quando cantou *Preguntas* – ele não sabia que

o filho de Zujovic era estudante daquele colégio. O acontecimento nessa escola é revelador da polarização cada vez crescente na sociedade, pois uma parte do público defendia Jara, enquanto a outra o atacava, chegando a atirar pedras, e o evento acabou com brigas físicas entre os estudantes.

O jornal *El Mercurio* e a Associação de Pais do St. George's acusou infiltração marxista na escola, ridicularizando Victor e exigindo a expulsão do professor de Sociologia responsável pela semana de atividades que incluía a apresentação, o que, de acordo com Joan, não foi atendido pela direção da escola (JARA, 1998). Brum (2014) afirma que o colégio havia passado recentemente por mudanças devido ao alinhamento de seus padres com a Teologia da Libertação, e que o plano de ensino “havia sido reformulado visando a combater os preconceitos mais arraigados” (BRUM, 2014, p. 127) – o autor ainda aponta que foi o único colégio particular no qual a ditadura de Pinochet interveio.

Após sua apresentação no I Festival da Nova Canção Chilena, em 1969, as atividades de Victor como músico e compositor ganharam um grande impulso:

Foi amplamente entrevistado pela imprensa, suas canções eram tocadas nas rádios e, fato inédito, ofereceram-lhe lugar em programas de televisão. Abriu-se uma brecha para todo o movimento e aumentou, em uma proporção enorme, o alcance do trabalho de Victor. (JARA, 1998, p. 183)

Por outro lado, ele continuou sendo atacado pelo setor reacionário da imprensa, afetando sua carreira, quando, por exemplo, foi demitido da Casa da Cultura de Ñuñoa, nesse mesmo ano de 1969, devido à sua posição política, e, como recebeu apoio dos demais professores, a prefeita de Ñuñoa fechou a Casa (JARA, 1998, p. 182). Joan aponta que a polarização, conforme as eleições se aproximavam, chegaria a tal ponto que “a situação política começava a separar até os amigos íntimos. Era como se cada um tivesse que tomar um partido” (JARA, 1998, p. 188).

No ITUCH, começaram os preparativos para encenar *Vietrock*, uma peça do Open Theatre de Nova Iorque sobre a guerra do Vietnã, na qual a improvisação coletiva tinha grande parte na produção. Simultaneamente a esse trabalho, Jara compôs *El Derecho de Vivir em Paz*, música na qual a improvisação também é utilizada, além de instrumentos que não eram comuns

na NCCh como guitarras e bateria. Ao discorrer sobre *Vietrock*, de acordo com Joan<sup>83</sup>, Víctor, mais uma vez, exhibe um viés decolonial:

*Vietrock* não pode ser encenada aqui “como foi montada nos EUA”. Aqui, não há como copiá-la. A autora não ultrapassa o pacifismo primitivo de um ponto de vista norte-americano; ela não vê o imperialismo de seu país com os mesmos olhos dos chilenos e latino-americanos. [...] Não somos norte-americanos e não há razão para compartilhar da visão distorcida da autora. Aparentemente, há norte-americanos progressistas que não podem se libertar de sua visão distorcida – e, no fundo, imperialista – do Terceiro Mundo. Mas o valor da obra está em ser um retrato dessa guerra em que milhares e milhares de vietnamitas estão sendo mortos dia após dia por defenderem seu país das hordas do Pentágono. E é muito mais que isso; é também o drama de grande parte do povo norte-americano, de mães e de soldados que estão sendo enviados para uma guerra que não tem nada a ver com eles. (JARA, s.d., *apud* JARA, 1998, p. 186)

Ao mesmo tempo em que valoriza o teatro norte-americano, não hesita em dali tirar só o que pode ser aproveitado pelo contexto chileno e o que coaduna com a visão que tem da Guerra do Vietnã, e isso, para ele, não significa rebaixar nem o povo chileno nem a obra. Vemos aí uma posição decolonial por Jara exhibir uma *decolonialidade* do saber: os chilenos podem encenar a peça, mas a partir de um outro olhar, pois o ponto de vista norte-americano não serve para a América “Latina”. Como os estadunidenses não compartilham da “ferida colonial”, como diria Mignolo (2009), não podem ver e sentir as coisas da mesma forma que aqueles que a têm e que sofrem as consequências negativas da colonialidade – as vivências e os interesses não são os mesmos, não importa que haja uma “boa intenção” por parte da autora da obra. Essa “boa intenção”, apesar de possuir seu valor, não é capaz de ultrapassar efetivamente seus interesses e pontos de vista locais, e Jara observa e critica isso abertamente.

Em 1970 Jara decide se dedicar totalmente às eleições presidenciais, apoiando o candidato da Unidad Popular Salvador Allende, o qual já havia apoiado nas eleições de 1964 (SCHMIEDECKE, 2015). Pensou que, com a música, teria mais liberdade para sair de Santiago e viajar, sendo, assim, mais útil à causa revolucionária. Nas campanhas, Joan Jara, com a companhia chamada Balé Popular, dançava *nas poblaciones* ao som das canções instrumentais de Victor e de outros compositores da NCCh (JARA, 1998).

---

<sup>83</sup> Joan Jara, em seu livro, por vezes transcreve discursos ou documentos de Víctor Jara, mas muitas vezes não faz referências da ocasião da qual ela havia extraído, e esse é um dos casos. Em algumas ocasiões conseguimos identificar em apresentações musicais de Víctor ou matérias de jornal (as quais foram referenciadas), mas para este discurso não pudemos ainda identificar a origem.

Quando Miguel-Angel Aguilera, de 18 anos, membro da Brigada Ramona Parra<sup>84</sup>, foi assassinado por um policial civil, o que causou grande comoção e uma passeata em seu funeral, Jara escreveu para ele *El alma llena de banderas* (JARA, 1998). Essa canção, como já mencionamos, foi apresentada no II Festival de la Nueva Canción Chilena.

Joan conta um episódio no qual se mostra a compreensão do contexto político e das atividades que tentariam sabotar o governo de Allende, quando Victor acompanhava na televisão o resultado das eleições: “‘Que merda a gente vai fazer se Alessandri, vencer, mãezinha?’ Então, depois de uma pausa, acrescenta: ‘E que merda eles vão fazer se Allende vencer?’” (JARA, 1998, p. 203), e, logo que saiu o resultado, já perguntavam a si mesmos se a CIA deixaria Allende tomar posse.

Kósichev insere em seu livro uma carta que Victor Jara teria escrito ao mexicano Rubén Ortiz (membro do grupo Los Folcloristas):

... ¿Que habrías hecho tú la noche del triunfo de Allende? Estoy seguro que lo mismo que hicimos todos, llorar, saltar, correr, cantar, gritar, jugar la ronda de alegría más grande que nunca antes Santiago había visto. Hermanito, son tantos los años de postergación, miseria y engaño. La noche del triunfo estuve al lado de algunas capas de la Unidad Popular y no podía creer que fuera verdad haber vencido la fabulosa campaña de la reacción y los americanos (JARA *apud* KÓSICHEV, 1990, p. 115).

Diante da confirmação da vitória de Allende pelo Congresso, Victor ficou algum tempo sem compor, pois, “depois de protestar e denunciar durante um período tão longo, ter uma razão verdadeira para comemorar e tantas tarefas construtivas a realizar era, de certo modo, desconcertante. [...] Precisava de um tempo para se adaptar às novas condições e absorver o novo ambiente” (JARA, 1998, p. 213). Em 1971, lançou *El derecho de vivir en paz*, com canções que exprimiam o sentimento de esperanças diante da vitória da UP, apesar de a canção que dá nome ao álbum ser um protesto contra a intervenção estadunidense no Vietnã, composta, como afirmamos, enquanto *Vietrock* era produzido. Mais detalhes sobre essa canção serão abordados no capítulo seguinte. Podemos, contudo, adiantar algumas questões, relativas principalmente ao internacionalismo na NCCh, e particularmente ao de Victor Jara. Podemos perceber que em grande parte esse internacionalismo dizia respeito a questões da América “Latina” – não só em

---

<sup>84</sup> A Brigada Ramona Parra, organizada pela Juventude Comunista, pintava paredes em estilo de murais. Joan conta que na época os muros eram alvos de “lutas” políticas e que a Brigada acabou desenvolvendo um estilo próprio. O nome Ramona Parra é em homenagem a uma jovem comunista assassinada em uma manifestação em Santiago em 1946 (informação em: < <https://bit.ly/2C0OWfT> > acessado em 06/03/2018)

suas temáticas, como também em seus textos – por exemplo, musicando poemas de escritores que não fossem nacionais, como o poeta cubano Nicolás Guillén, que teve seus poemas musicados por artistas da NCCh, e o poeta espanhol Miguel Hernandez, cujo poema *Vientos del Pueblo* inspirou a música de mesmo nome composta por Víctor Jara.

Em geral, portanto, esses intercâmbios eram mantidos por certas “afinidades” históricas ou diplomáticas – já que o Chile recebeu espanhóis que fugiam da ditadura de Franco<sup>85</sup> e o próprio Neruda denunciou em seus poemas a ditadura franquista e mobilizou o governo chileno para receber os emigrados (VILLALBA, 2005). Heróis que representassem a luta contra o imperialismo ou contra o capitalismo também eram temas das canções, como Zapata, Che Guevara, e, no contexto que estamos abordando, Ho Chi Minh. Lembramos aqui que X Viet-nam foi o nome do segundo álbum do Quilapayún, o primeiro gravado pela Dicap em 1968. Apesar de ter esse título, só uma das canções se refere à Guerra do Vietnã (*Por Vietnam*) - as outras, como aponta Schmiedecke (2015) se referem a temáticas variadas. Como na citação colocada anteriormente de Víctor Jara, o que aproximava o povo chileno do povo vietnamita era sua posição de países que sofriam interferência do imperialismo norte-americano, associado à grande visibilidade que essa guerra adquiriu nos meios de comunicação daquela época.

Víctor passou a trabalhar também como compositor para a televisão, e compôs peças para o prefixo do Canal Nacional de Televisão (canal 7) e para as vinhetas de *Tevito*, um personagem que apresentava a meteorologia. Passou, também, junto à Universidad Técnica, a participar dos programas de Extensão, com outros grupos de artistas. Pode-se inquirir se o fato de trabalhar em um canal de televisão seria algo que interferisse no caráter decolonial ou revolucionário de Víctor (já com a ressalva aqui de que Jara obviamente não se declarava “decolonial”). O Canal em questão, era do governo chileno e nessa época pensava-se numa televisão com fins educacionais:

Quando começaram os movimentos para implantação da TV chilena, o governo da época, já antevendo a força que o novo meio teria, lutou para os canais fossem todos educativos e sem fins lucrativos. Nesse sentido, outorgou concessões às três maiores universidades daquele país, que aproveitariam os laboratórios, professores e alunos vindos, principalmente, dos cursos de engenharia e jornalismo [...] o governo só entraria neste meio em 1969, quando implantou a primeira rede com cobertura desde Arica

---

<sup>85</sup> < <https://bit.ly/2EoqK7F> > Acesso em 17/04/2018

(cidade mais ao norte) até Punta Arenas (cidade mais ao sul): a TVN — Televisión Nacional de Chile. (MORGADO, s.d.)<sup>86</sup>

Percebemos, durante esta pesquisa, que Víctor Jara era, acima de tudo, apoiador do governo da UP e de Allende, que acreditava na capacidade transformadora das reformas que pudessem ser trazidas pela *Via Chilena*. Portanto, trabalhar no canal do governo era algo condizente com sua postura revolucionária.

Víctor passou a trabalhar em um novo espetáculo de dança que seria escrito, dirigido e coreografado por Patricio Bunster, ex-marido de Joan, e compôs as peças em conjunto com Celso Garrido Lecca, ocasião na qual aprendeu muito sobre composição e sobre tratamento eletrônico. Joan afirma que essa seria a grande obra-prima de Patricio, que estrearia em outubro de 1973, sendo, portanto, interrompida devido ao golpe.

Uma parcela da mídia continuava trabalhando contra Allende, e, também, contra Jara. O jornal *La Tribuna* publicou uma notícia que falava que Víctor havia sido flagrado numa festa homossexual com meninos, notícia que seria propagada por outros jornais de direita. Sua resposta, afirma Joan, só foi publicada em jornais da esquerda:

Ao escolher ser um membro, como sou e continuarei sendo, do partido comunista, principal inimigo das forças reacionárias chilenas e odiado por elas, preparei-me para sofrer perseguições e ataque pessoais bem piores do que as ofensas gratuitas que os prota-vozes da conspiração reacionária, *La Tribuna* e *La Prensa*, têm me dirigido. Compreendo o desespero que deve existir entre aqueles que esses jornais representam, devido ao isolamento político em que se encontram e à inveja que sentem do caráter monolítico do meu partido. Para atacá-lo, recorrem inclusive à tentativa de denegrir a reputação de um de seus cantores populares. Se me dão tamanha importância, *suponho que deve ser porque as canções dirigidas aos que assassinam generais e aos que estão em cima do muro durante um período vital da história de nosso país tenham tido mais impacto do que eu, modestamente, poderia esperar*. Vocês sabem muito bem que as razões do crescente isolamento em que estão devem-se à sua constante traição ao povo chileno. Em todo caso, seus ataques à minha pessoa, que são também um ataque ao partido comunista e à Unidade Popular, me estimulam a continuar a compor esse tipo de canções. (V. JARA, s/d, *apud* J. JARA, 1998, pp. 234-235, grifo nosso)

É interessante perceber que aqui novamente Jara se refere aos “assassinos de generais”, sendo que antes teria se referido a esse assassinato em *Las Casitas del Barrio Alto*, que mencionamos em parágrafos anteriores – podemos inferir que ou o assassinato de Schneider causou um grande impacto em Jara ou essa canção causou um grande impacto quando de seu

---

<sup>86</sup> Disponível em: < <http://fernandomorgado.com/artigo/chile-televisao-em-transformacao> > Acesso em 04/09/2018.

lançamento, ou ambas as coisas, pois Jara claramente se refere a essa canção, como mostra nosso grifo. A autora explica que notícias como essas se davam devido a acirramento dos ânimos naquele período: “Estávamos às vésperas de uma ofensiva de violência e terrorismo de rua, integrada a uma campanha orquestrada para gerar o caos e uma atmosfera de ódio, na qual a mídia de direita tinha uma atuação determinante” (JARA, 1998, p. 235), Allende relutava em reprimir a liberdade de expressão, tomando medidas mais duras (como o fechamento temporário de jornais) somente quando havia incitações mais graves à violência (JARA, 1998; BANDEIRA, 2008).

Em 1972, tanto Victor e Joan foram à Cuba – ele, para dar recitais e ela, para dar aulas na escola de dança moderna, viagem na qual Victor entrou em contato com cantores da Nova Trova Cubana. Ao retornarem, perceberam que a situação política já tinha se modificado (JARA, 1998). A oposição se unia cada vez mais no país, enquanto que as ações da extrema esquerda dificultavam a governabilidade chilena. O assassinato de Perez Zujovic pela VOP (Vanguardia Organizada do Povo) preocupou Victor Jara, pois algumas pessoas o culpavam devido à canção *Preguntas por Puerto Montt*, como já mencionamos.

Quando os donos de caminhões entraram em greve, Joan, Victor e estudantes da Universidade Técnica e de outras universidades, bem como diversos profissionais, realizaram trabalhos voluntários para amenizar o seu efeito nas *poblaciones*.

Enquanto os cantores e grupo da NCCh se multiplicavam, Víctor passou a trabalhar também auxiliando os artistas que lhe pediam ajuda, inclusive um conjunto de moças, uma das quais, Teresa Carvajal, que estudava para ser cantora de ópera mas que também tinha interesse na canção popular. Ela integrou o grupo Cantamaranto e trabalhou com Víctor no disco *La Población*. Para gravar esse álbum, Víctor realizou pesquisas nas *poblaciones* (KOSICHEV, 1990; JARA, 1998) para conhecer suas histórias, em particular a de Herminda de la Victoria, que recebeu esse nome devido a um bebê, Herminda, que morreu nos braços da mãe durante a ocupação do terreno onde instalariam a comunidade, vítima de uma bala que veio de policiais. Víctor informou a Kósichev que a ideia do álbum veio de um amigo da União de Jovens Comunistas do Chile, chamado Manuel Sanhuesa Mellado, e contou que visitou várias *poblaciones*:

Yo trabajé con grabadora en mano. Para este disco así llegué a Herminda de la Victoria, a la Violeta Parra, a la Luis Emilio Recabarren, a La Hermida, a Los Nogales (la

poblacion de mi adolescencia), a La Victoria, a El Cortijo, etc. Tuve que conversar con mucha gente... Las compañeras María, Amelia y Norma me hablaran emocionada de la toma de Herminda [...] Me describieron con todo detalle los momentos de angustia que vivieron. La señora Amelia, cuando me relató la muerte de la guagüita de Herminda, en cuyo recuerdo lleva el nombre de esa población, fue tan emocionante que a los dos se nos cayeron en lágrimas. (JARA *apud* KÓSCHEV, 1990, p. 152-153).

Após o lançamento de *La Población*, Victor já começara a trabalhar em um novo projeto para o qual foi escolhido, e que deixaria inconcluso, que contaria a história da Confederação de Ranquil (KÓSCHEV, 1990; JARA, 1998). Contar a história dessa instituição envolvia abordar o massacre dos camponeses de Ranquil (1934), na região que é habitada principalmente por índios mapuches e camponeses descendentes de mapuches. Quando Victor foi para Ranquil, percebeu que a Reforma Agrária mantivera os privilégios da família de latifundiários responsável pelo massacre, e convenceu os lavradores a enviar uma delegação para a Corporação de Reforma Agrária (CORA) e quando chegou em Santiago, “fez, pessoalmente, um relato sobre a situação, além de comparecer à audiência em que a decisão de expropriação foi tomada.” (JARA, 1998, p. 273).

Nesse período, pelas informações de Joan Jara, os trabalhos de Victor voltaram-se muito para a formação de novos artistas, tanto ajudando os conjuntos que lhe procuravam, como mencionamos, mas também dirigindo apresentações nas quais os grupos eram formados pelo povo em geral. Organizou duas apresentações em comemorações do Partido Comunista e uma em homenagem a Pablo Neruda. Os trabalhadores viajavam para poderem participar. Joan explica que:

com Patrício, que colaborava como coreógrafo, Victor concebeu e elaborou um plano que reuniria a grande variedade de atividades das diversas e contrastantes regiões de Chile em uma série de encontros desse tipo, que aconteceriam não só em Santiago, como em todas as províncias. Neles, grupos folclóricos locais, grupos amadores de teatro, conjuntos de dança, muralistas, poetas, etc. poderiam mostrar seus trabalhos entre si e cooperar com um projeto comum. (JARA, 1998, p. 275)

Joan afirma que Pablo Neruda, já nessa homenagem, alertou para os perigos de uma Guerra Civil, que percebia que se aproximava (JARA, 1998). Esse medo já estava presente também em outras pessoas: ocorreu, no evento, a execução da *Abertura 1812* de Tchaikovsky – como de costume quando é executada ao ar livre, foram utilizados os tiros de canhão que estão escritos na partitura e “os atores que se arrumavam sem saber o que acontecia em campo entraram em pânico [...] os camarins foram tomados por uma compulsão de choros e gritos



lamuriosos. Anos mais tarde Patricio Bunster admitiu: ‘Acreditávamos que vinha o golpe.’” (BRUM, 2014, p. 193)

Nas campanhas para o Congresso, Jara viajou junto com o Inti-Illimani para locais como *poblaciones*, escolas e canteiros de obras em prol da candidata comunista Eliana Aranibar. A Unidad Popular não conseguiu a maioria de 2/3 – no entanto, a oposição também não conseguiu a quantidade de votos necessárias para iniciar um processo de *impeachment* contra Allende – abordamos já o resultado dessas eleições na primeira parte deste trabalho.

Com a polarização da sociedade, as ações violentas, muitas promovidas pelo *Patria y Libertad*, escalonavam. Uma das vítimas foi o operário José Ricardo Ahumada Vásquez, morto em uma manifestação contra a violência da direita. Víctor, que o conhecia, ficou abalado, e escreveu em sua homenagem a canção *Cuando voy al Trabajo*<sup>87</sup>. Na apresentação para a televisão peruana, em 1973, Jara fala dessa canção, mencionado a idade de José (18 anos), sua esposa e seu bebê (JARA, 1998; SIMÕES, 2011).

Neruda pediu, por meio de um pronunciamento televisivo em 26 de maio de 1973, que os artistas agissem alertando o povo sobre perigo da guerra civil e do fascismo, e Víctor Jara e outros artistas atenderam a esse pedido. Foram organizados exposições e programas de televisão e Víctor dirigiu documentários que relacionavam a Alemanha nazista e a Guerra Civil Espanhola à situação corrente no Chile. Musicou, também o poema escrito por Neruda, *Aqui me Quedo* que figuraria na abertura dos programas (JARA, 1998; SIMÕES, 2011).

Nesta altura, Víctor era alvo de ódio, e Joan narra que “teve a sorte de escapar várias vezes das agressões dos bandos do *Patria y Libertad* quando ficava fora de casa até tarde da noite” (JARA, 1998, p. 291), e testemunhou, quando estavam no carro, um homem tirar uma arma e empunhá-la em direção a eles. Quando ocorriam manifestações da direita:

Várias vezes por semana, tínhamos que passar correndo, suportando ataques e ofensas em meio aos distúrbios de rua para chegar ao trabalho e procurávamos refúgios em lojas ou galerias, que se tornaram lugares tão saturados de gás lacrimogêneo que o ar jamais ficava límpido. (JARA, 1998, p. 292)

Nesse contexto, Víctor escreveu uma música, em conjunto com o Inti-Illimani, intitulada *Vientos de Pueblo*, baseada em um poema de Miguel Hernández, poeta que morrera na prisão

---

<sup>87</sup> De acordo com Simões (2011) o texto dessa canção é baseado no poema do espanhol Miguel Hernandez. Não encontrei menção a isso em outros livros ou fontes. Mais a frente, há menção a outra música que teria, sim, por base um poema de Hernandez, intitulada *Vientos del Pueblo*.

durante a ditadura de Franco. Joan conta que Victor decidiu modificar um verso, “até que a morte me leve” por ser muito deprimente, mudando para “enquanto minha alma ecoe”.

Víctor Jara apoiou o governo da Unidad Popular e suas ações até o momento derradeiro. Continuando a mostrar seu apoio à causa de Salvador Allende e contra as investidas de setores empresariais que buscavam desestabilizar o governo, Jara participou de passeatas, realizou trabalhos voluntários e compôs canções que tanto denunciavam a direita quanto buscavam incentivar o povo a aderir às iniciativas que eram tentadas para neutralizar essas ações, como exemplo, a canção *El Desabastecimiento*.

Jara recebeu um pedido, do Instituto Nacional de Cultura peruano, para uma série de recitais em junho de 1973. Lá se sentiu marcado por um convite que recebeu de um operário chamado Salazar, que foi em uma de suas apresentações, para ir para sua casa, localizada em um bairro de trabalhadores. Víctor contou que Salazar disse a ele, depois da refeição, que sabia que Víctor aceitaria o convite porque sentia que ele era parte daqueles trabalhadores. Durante sua viagem aconteceu o *Tancazo* (29 de Junho) e Victor retornou duas semanas depois:

[...] jurando que nunca mais se separaria de nós [...] Desejava a minha presença [...] Não tenho a menor dúvida de que pressentia a sua morte. Se penso em seus pesadelos, diria até que sabia como ela ocorreria. Isso pode ser percebido em suas últimas canções; chegava mesmo a brincar com o assunto. (JARA, 1998, p. 299)

Colocando de lado o caráter “místico” da impressão de Joan Jara, é marcante que Victor tenha modificado o verso de Hernandez mencionado acima, mas pode ser que simplesmente desejasse não tornar o clima, já pesado, ainda mais sombrio. É nessa época que Victor escreveu *Manifiesto*, “considerada posteriormente como seu testamento musical e de vida” (SIMÕES 2011, p. 94), a “mais profética de suas canções”, como afirma o documentário *El Derecho de Vivir en Paz*<sup>88</sup>, de Carmen Luz Parot, de 1999. De fato, como motra a reação narrada por Brum à *Abertura 1812* de Tchaikovsky, bem como outras narrativas, o golpe era algo quase já esperado.

Víctor gravou *Canto por travesura*, um álbum com canções do sul do Chile “divertidas e bastante picarescas. Incluía *La beata*, proibida no passado e agora reconhecida pelo que era: uma típica canção folclórica chilena” (JARA, 1998, p. 300). O álbum foi prensado mas não chegou a ser lançado.

---

<sup>88</sup> Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/xuf58>> acesso em 10/11/2017

Quando, em 26 de julho, foi deflagrada a segunda greve dos caminhoneiros, a família de Jara foi aconselhada a buscar um lugar seguro, e Víctor levou Joan e as filhas para uma casa na Isla Negra, perto da casa de Pablo Neruda. De acordo com Joan, foi quando estiveram lá para organizar o local que ele escreveu *Manifiesto*.

A amiga de Víctor e Joan, Quena (Eugenia Arrieta), conversou com o cantor no dia 10 de setembro, e contou para Maurício Brum (2014) que Jara havia lhe dito então que temia pela segurança de suas filhas e de sua esposa, e conversou sobre outras coisas íntimas, o que não era seu costume. Nesse mesmo dia, Joan (1998) conta que Víctor havia lhe chamado de “minha gringuinha”, forma pela qual não a chamava por anos, talvez aliviado, afirma ela, por ela ser protegida pelo seu passaporte britânico.

Os autores do compêndio “Víctor Jara: su obra musical completa” abordam o pressentimento de Jara acerca do que poderia lhe acontecer:

En este sentido, la lucidez y profundidad de los textos de *Cuando voy al trabajo*, *Vientos del pueblo* y *Manifiesto*, las constituyen en una trilogía de despedida, un legado construido desde su intimidad más recóndita. En estas canciones un tono más personal impregna la médula de su canto que fluye en melodías puras y emocionadas. Representan el último punto de encuentro entre lo íntimo y lo colectivo, entre el amor y la esperanza. Lo que sobrevino es de todos conocidos. (ACEVEDO, et. al., s.d., p. 53)

Na manhã do dia 11 de setembro, a UTE inauguraria uma exposição chamada “Por la vida. Contra el fascismo” na qual Víctor Jara se apresentaria e Salvador Allende faria um discurso. Víctor estava em casa quando foi deflagrado o golpe, mas ainda assim se dirigiu à Universidade, seguindo as instruções da CUT, que orientou que os trabalhadores mostrassem resistência se mantendo em seus locais de trabalho. No entanto, a Universidade acabou cercada pelos militares. Nessa manhã, a Universidade devia ter em torno de 600<sup>89</sup> alunos e professores. Jara e seus colegas passaram a noite na Universidade devido ao toque de recolher estabelecido durante o dia e que se estendeu até a manhã seguinte (JARA, 1998; BRUM 2014). Naquela noite um fotógrafo que estava dentro da universidade, Hugo Araya, foi morto pelos militares pelos atiradores que a cercavam. Na manhã do dia 12, a UTE foi invadida violentamente pelos militares:

---

<sup>89</sup> Joan afirma ser 600, mas Brum afirma 1200 e que quando as pessoas que estavam lá foram levadas ao Estádio Chile, as mulheres foram deixadas no caminho. CUEVAS también, (2009) em reportagem, afirma serem 600 o número de pessoas que foram à UTE na manhã do dia 11 de setembro.

Numerosos relatos dão conta de que os soldados se comportavam de modo irracional, como se estivessem dopados ou embriagados, preferindo a bestialidade sobre todas as alternativas. O ingresso da tropa na Casa Central não ajudou a negar o juízo de que seu furor era desmedido. Diante de uma porta de vidro que estava destrancada, os militares escolheram romper o cristal a botinadas antes de experimentar torcer a maçaneta. Temendo o que poderia vir, a Reitoria apresentou sua rendição com uma bandeira branca de paz inventada na hora – a camisa de algodão que Enrique Kirberg [o reitor] encomendara à esposa na véspera, pendurada agora como um trapo encardido em um cabo de vassoura. (BRUM, 2014, p. 232)

Cuevas (2009) afirma que o militar que comandou a invasão da UTE foi Marcelo Moren Brito, que posteriormete seria um dos agentes mais temíveis da DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). Brum afirma que Brito foi um dos militares que acompanhou Arellano Stark nas chamadas “caravanas da morte”, promovendo “matanças indiscriminadas entre os prisioneiros políticos” (BRUM, 2014, p. 231).

Transferidos para o Estádio Chile, os prisioneiros eram identificados por meio de uma ficha na qual era registrada, entre outras informações, suas filiações políticas, e, na parte inferior da ficha o interrogador qualificava se o prisioneiro deveria ser enquadrado na lei de controle de armas, como marxista ou comunista e se havia a necessidade de ser submetido ao Conselho de Guerra (CUEVAS, 2009).

Joan recebeu uma ligação na tarde do dia 12 ou dia 13<sup>90</sup> de setembro de um rapaz que havia saído do Estádio Chile afirmando que Victor estava lá e que o carro do casal estava na Universidade. Essa ligação foi feita por um jovem do Partido Comunista, Hugo González, que havia sido detido no Estádio Chile por desobedecer o toque de recolher (sua ligação com o Partido não foi descoberta quando foi detido). Como presos por esse motivo tinham circulação pouco vigiada no Estádio e ficavam detidos por pouco tempo, o jovem acabou encontrando Victor e lhe ofereceu ajuda – o cantor lhe deu o telefone de casa e pediu para ligar para sua esposa informando onde estava o carro, que não lhe desse falsas esperanças e dissesse que ele estava bem (BRUM, 2014). Joan foi buscar o automóvel e, no estacionamento da UTE, um senhor se aproximou quando ela foi até o carro e lhe entregou a carteira de identidade de Victor, que provavelmente havia abandonado na esperança de não ser reconhecido (JARA, 1998).

---

<sup>90</sup> Há aqui mais um confronto nas datas. Brum narra que González ligou para Joan no dia 13, pois no dia 12 ainda estava no Estádio. Joan, no livro, afirma ter recebido a ligação no dia 12.

Uma narrativa importante, ainda deixada de lado por estudiosos da biografia de Jara, é que Joan procurou ajuda da embaixada britânica para interferir na prisão de Víctor. Todo o desenrolar contado por Joan revela a profunda racialização em relação aos “latino”-americanos. Como era domingo, ela procurou a residência do embaixador. “Toquei a campainha e esperei, até que um dos criados apareceu. – Sou cidadã britânica. Preciso de ajuda. – Pensei que ele abriria o portão, mas não. Disse-me que aguardasse. Aguardei. O policial me observava. *Perguntei-me se estava parecendo inglesa o bastante*” (JARA, 1998, p. 325, grifo nosso). Quando finalmente é atendida –ainda sem a abertura das grades – recebe a notícia de que por Víctor não ser súdito britânico, “não podem fazer nada”, mesmo ela temendo por sua segurança devido sua popularidade. Ela deixou a residência com a promessa de que o adido naval perguntaria por ele às autoridades militares e que ligaria se tivessem notícia. Domingo era dia 16 de setembro – data provável da morte de Jara. Não se pode negar que se a embaixada tivesse feito algo talvez Víctor poderia ser resgatado vivo, ou pelo menos, a instituição poderia dizer que tentou algo ou se manifestou de alguma forma. Joan não esconde, no livro, seu amargor diante da atitude da embaixada, quando narra que, após a morte do marido se tornar pública, um dos primeiros telefonemas que recebeu foi do jovem que a atendeu na embaixada britânica “que agora se mostrava realmente comovido e preocupado, arrancado de surpresa de sua jocosa indiferença.” (JARA, 1998, p. 341).

Quando o grupo da Universidad Técnica chegou ao estádio, o professor de Matemática César Fernández, que estava também com eles, afirma no documentário supracitado<sup>91</sup> que os militares reconheceram Víctor, o golpearam e o levaram aos camarins do sótão, onde mantinham os presos que eram considerados mais “perigosos” (JARA, 1998; SIMÕES, 2011; BRUM, 2014). O advogado Boris Navia, que estava na fila com Víctor afirma que o soldado que o reconheceu gritou “-¡Así que vos sos Víctor Jara, el cantante marxista, comunista concha de tu madre, cantor de pura mierda!”<sup>92</sup>. Danilo Bartulín, médico de Allende, e que dividiu com Jara alguns momentos no Estádio Chile, pois ficou junto aos “presos perigosos”, forneceu informações semelhantes à Kósichev. Bartulín afirma que Jara se mostrava pessimista, e que acreditava que não sairia do Estádio. Ainda assim, de acordo com Rolando Carrasco, ex-diretor da radio Luis Emilio

---

<sup>91</sup> “El derecho de vivir en paz”

<sup>92</sup> DÉLANO, Manuel. La Muerte Lenta de Víctor Jara. *El País*, 5/12/2009. < <https://bit.ly/2w1ZIZv> > Acessado em 16/03/2018

Recabarren, que também deu depoimentos ao jornalista soviético, Víctor, já com o rosto machucado, sorriu para ele das duas vezes que se cruzaram brevemente.

A “Chicago Commission o Inquiry Into the Status of Human Rights in Chile<sup>93</sup>” narra que

Victor Jara foi levado na quarta-feira, 12 de setembro, para o Estádio Chile; 1, com trabalhadores e estudantes da Universidade Técnica depois do ataque a esta casa de estudos. Lá um oficial dos carabineros o descobriu. “Você é Victor Jara, seu filho da puta”. E então começou o calvário desse compositor excepcional, folclorista, cantor e diretor de teatro. Com fúria o oficial corre até ele e o golpeia com a traseira do seu rifle no estômago, cabeça, por toda parte. Victor cai e então um soldado se junta na punição. Eles chutam suas costas repetidamente em meio a insultos vulgares. Ele recebe um chute na face e um de seus olhos se enche de sangue. Eles gritam e o golpeiam selvagememente. Victor se contrai, tenta evitar os golpes, mas não reclama. (CHICAGO COMMISSION, Documents IV, 1, p. 27; destaque do original)<sup>94</sup>

A narrativa do documento prossegue, contendo elementos semelhantes aos lidos em outras fontes, como o de Bartullin e do advogado Boris Navia.

Joan Jara recolheu depoimentos de sobreviventes para narrar o que ocorreu nos dias que Victor esteve preso e conta que no estádio os prisioneiros eram mantidos:

praticamente sem alimentos nem água; de maneira ininterrupta, apontavam-lhes os refletores que os cegavam, até que perderam toda noção de tempo, inclusive do dia e da noite; postaram metralhadoras ao redor do estádio, disparando-as constantemente contra o teto ou por sobre a cabeça dos prisioneiros; berravam ameaças e ordens pelos alto-falantes [...] Chamavam os prisioneiros um a um e os obrigavam a ir de um lado ao outro do estádio. Era impossível descansar. As pessoas eram impiedosamente golpeadas com açoites e com as coronhas dos fuzis. Um homem, não suportando tudo aquilo, jogou-se de um balcão e mergulhou na morte entre os prisioneiros que estavam mais abaixo. Outros sofreram surtos de loucura e foram abatidos à vista de todos. (JARA, 1998, p. 335)

No final do dia 13 de setembro, um alvoroço relativo à chegada de um novo grupo de prisioneiros supostamente perigosos tirou a atenção dos militares daqueles que já estavam presos.

<sup>93</sup> A comissão foi formada, de acordo com o documento consultado, em 1974, pela iniciativa do Chicago Citizen’s Committee to Save lives in Chile, e está disponível na página do Departamento de Estado dos Estados Unidos, em: < <https://bit.ly/2BRqNZd>> Acesso em 16/03/2018

<sup>94</sup> “Victor Jara was led Wednesday, September 12th, to the Estadio Chile; 1, along with workers and students of this Technical university after the assault [SIC] on this house of studis [SIC]. There an official of the carabineros discovered him. “You are Victor Jara, you motherfucker.” And thus began the calvary of the outstanding composer, folklorist, singer and drama director. With fury the official rushes upon him and hits him with his rifle butt in the stomach, the head, all over. Victor falls and then a soldier joins in the punishment. They kick him back and forth in the midst of vulgar insults. He receives a kick full in the face and eye fills with blood. They scream and hit him savagely. Victor contracts, tries to avoid the bolows, but does not complain” tradução nossa.

Colegas de Jara da UTE, então, procuraram-no para lhe dar uma chance de sobreviver em meio aos “prisioneiros comuns”, já que esses foram informados que seriam transferidos para o Estádio Nacional, maior e mais cheio, com mais chances, portanto, de Víctor poder passar despercebido. Encontraram o cantor e o carregaram – quando perguntado posteriormente por outros passantes como ele chegara nas arquibancadas, ele diria que saiu sozinho após ir ao banheiro e perceber que estava sem escolta, protegendo assim quem o havia ajudado. Os colegas limparam suas feridas, lhe deram o que beber e comer (BRUM, 2014). Brum afirma que esses dois dias foram também geradores de narrativas fantasiosas: diz-se que Víctor teria cantado para os companheiros e tido seus dedos ou suas mãos cortados pelos soldados. A narrativa sobre a morte de Víctor no livro de Sirkis é um exemplo: “Agora, o estádio Chile é a ante-sala do inferno, onde torturam e trucidam na quadra de basquete. Foi lá que decepam as mãos do compositor e cantor Víctor Jara” (SIRKIS, 1981, p. 72). No entanto, relatos de sobreviventes e da própria esposa mostram que suas mãos não foram decepadas, mas foram, sim bastante machucadas – provavelmente quebradas em sessões de torturas, antes de Víctor ser morto com 44 tiros em um dos corredores do estádio (JARA, 1998; SIMÕES, 2011). Bartulín esteve com Jara em seus últimos minutos e contou a Kósichev que:

En el último grupo formado para ir al Nacional estábamos Víctor y yo. En total éramos unas cincuenta personas. De pronto apareció el comandante Manrique, recurrió a la fila y ordenó a salir a Víctor Jara, Litre Quiroga, conocido jurista y comunista y a mí. – Llévenlos abajo – dijo. Yo sabía que “abajo” nos esperaba la muerte. Allí tenían habilitada una cámara, en lo que había sido guardarropía y varios baños. Muchos de nuestros compañeros fueron llevados allí, pero nadie volvió. Una vez me condujeran al interrogatorio y, al pasar, vi un montón de cadáveres, de cuerpos masacrados y desmembrados. Luego sacaban los cadáveres en camiones y los dejaban tirados en la calle. “Abajo” nos metieran a Víctor y a mí en un mismo baño. En el baño vecino estaba Litre Quiroga. Víctor y yo comprendimos que no teníamos salvación: éramos los últimos prisioneros del Estadio Chile. Pero inesperadamente se dio la orden que yo saliera. Víctor y yo nos despedimos en silencio, con una sola mirada. [...] (BARTULÍN *apud* KÓSICHEV, 1990, p.190)

O médico teve sua vida poupada na esperança dos militares de que desse informações comprometedoras sobre Allende, sofrendo então torturas e simulações de fuzilamento.

Antes da transferência dos presos para o Estadio Chile, nos momentos em que Jara ainda estava com seus colegas de universidade, entre os “presos comuns”, foi anunciado que dois companheiros da UTE seriam libertados e os presos começaram a escrever recados para suas famílias, Víctor pegou com o advogado Boris Navia uma caderneta começou a escrever seu

último poema, talvez já pensando em uma música, como aponta Brum. O local da arquibancada que se sentou para escrever fica destacado no Estádio Chile – hoje Estádio Victor Jara – é o único assento branco em meio aos outros assentos verdes. Antes de acabar de escrever foi puxado por um dos soldados. Navia guardou a caderneta, e ele e seus colegas copiaram o poema a mão – o original, que Navia havia escondido na sola do sapato, foi descoberto por um dos soldados – mas outras cópias foram salvas (BRUM, 2014).

O último poema de Victor Jara, na cópia publicada por Joan Jara é transcrito a seguir:

Somos cinco mil  
 en esta pequeña parte de la ciudad.  
 Somos cinco mil  
 ¿Cuántos seremos en total  
 en las ciudades y en todo el país?  
 Solo aquí, diez mil manos que siembran  
 y hacen andar las fabricas.  
 ¡Cuánta humanidad  
 con hambre, frío, pánico, dolor,  
 presión moral, terror y locura!  
 Seis de los nuestros se perdieron  
 en el espacio de las estrellas.  
 Un muerto, un golpeado como jamás creí  
 se podría golpear a un ser humano.  
 Los otros cuatro quisieron quitarse todos los temores  
 uno saltando al vacío,  
 otro golpeándose la cabeza contra el muro,  
 pero todos con la mirada fija de la muerte.  
 ¡Qué espanto causa el rostro del fascismo!  
 Llevan a cabo sus planes con precisión artera  
 sin importarles nada.  
 La sangre para ellos son medallas.  
 La matanza es acto de heroísmo  
 ¿Es este el mundo que creaste, Dios mío?  
 ¿Para esto tus siete días de asombro y de trabajo?  
 en estas cuatro murallas solo existe un número  
 que no progresa,  
 que lentamente querrá más muerte.  
 Pero de pronto me golpea la conciencia  
 y veo esta marea sin latido,  
 pero con el pulso de las máquinas  
 y los militares mostrando su rostro de matrona<sup>95</sup>  
 llena de dulzura.  
 ¿Y México, Cuba y el mundo?  
 ¡Que griten esta ignominia!  
 Somos diez mil manos menos  
 que no producen.  
 ¿Cuántos somos en toda la Patria?

---

<sup>95</sup> Joan explica que Victor guardava um trauma de infância com as matronas – as parteiras –que para ele estavam ligadas aos gritos de dor das parturientes.



La sangre del compañero Presidente  
golpea más fuerte que bombas y metralhas.  
Así golpeará nuestro puño nuevamente.  
¡Canto que mal me sales  
cuando tengo que cantar espanto!  
Espanto como el que vivo  
como el que muero, espanto.  
De verme entre tanto y tantos  
momentos del infinito  
en que el silencio y el grito  
son las metas de este canto.  
Lo que veo nunca ví,  
lo que he sentido y que siento  
hará brotar el momento...<sup>96</sup> (JARA, 1998, p. 337-339)

Devido às diversas cópias manuscritas que saíram do Estádio Nacional, há versões com pequenas diferenças. O jornalista Camilo Taufic recebeu uma cópia, que incluiu em seu livro publicado em 1974, e excluiu a menção à parteira, achando ser um erro do copista, por exemplo – posteriormente o jornalista se arrependeu pela exclusão do trecho. O último verso escrito, que não consta no livro de Joan, após “hará brotar el momento”, seria “de sangre, un fusil”, que não teria chegado na versão que foi entregue a ela, mas no papel que o jornalista recebeu estava escrito pelo copista: “borrado no original”, ao que Taufic supõe que Victor não estivesse satisfeito e procurasse uma alternativa que se ajustasse melhor à música quando foi abordado pelos soldados (BRUM, 2014).

Víctor Jara foi executado junto a outros 15 prisioneiros entre os dias 15 e 16 de setembro<sup>97</sup>, no mesmo estádio no qual foi ovacionado pelo público ao cantar *Plegaría a un*

---

<sup>96</sup> Somos cinco mil/ nesta pequena parte da cidade./ Somos cinco mil/ quantos seremos no total/ nas cidades e em todo o país?/ Só aqui dez mil mãos que semeiam/ e fazem andar as fábricas./ Quanta humanidade/ com fome, frio, pânico, dor./ pressão moral, terror, loucura!/ Seis de nós se perderam/ no espaço das estrelas./ Um morto, um espancado como jamais imaginei/ que se pudesse espancar um ser humano./ Os outros quatro quiseram livrar-se de todos os temores/ um saltando no vazio./ outro batendo a cabeça contra a parede./ mas todos com o olhar fixo da morte. / Que espanto causa o rosto do fascismo!/ Colocam em prática seus planos com precisão esperta/ sem que nada lhes importe./ O sangue, para eles, são medalhas./ A matança é ato de heroísmo./ É este o mundo que criaste, meu Deus?/ Para isso teus sete dias de assombro e de trabalho?/ Nestas quatro muralhas só existe um número/ que não cresce/ que lentamente quererá mais a morte/ Mas prontamente me golpeia a consciência/ e vejo esta maré sem pulsar./ mas com o pulsar das máquinas/ e os militares mostrando seu rosto de parteira/ cheio de doçura./ e o México, e Cuba, e o mundo? Que gritem esta ignomínia!/ Somos dez mil mãos a menos/ que não produzem./ Quantos somos em toda a pátria?/ O sangue do companheiro presidente/ golpeia mais forte que bombas e metralhas./ Assim golpeará nosso punho novamente./ Como me sai mal o canto/ quando tenho que cantar de espanto!/ Espanto como que vivo/ como o que morro, espanto./ De ver-me entre tantos e tantos/ momentos do infinito/ em que o silêncio e o grito/ são as metas deste canto./ O que vejo nunca vi,/ o que tenho sentido e o que sinto/ fará brotar o momento... (Tradução de Renzo Bassanetti, in JARA, 1998, p. 339)

<sup>97</sup> A informação dos outros 15 prisioneiros executados com Jara é de CUEVAS (2009), que também conta que foi morto no dia 16, de acordo com o testemunho de José Alfonso Paredes Márquez. Brum e Joan Jara afirmam que ele foi assassinado em algum momento entre o dia 15 e 16.

*labrador* no I Festival da Nova Canção Chilena. Antes de seu corpo ser transferido para o necrotério, foi deixado em uma *población* junto com outros 6 corpos<sup>98</sup>, o de Victor foi reconhecido por uma das moradoras, mas outros não acreditavam ser o cantor dado o estado em que se encontrava e os ferimentos no seu rosto. Brum transcreve um dos Testimonios guardados pela Fundação Victor Jara: “Um homem se agachou e começou a apertar-lhes os dedos. ‘Os violonistas sempre têm calos na mão esquerda’ – disse a Joan quando ela entrevistou as testemunhas da comuna para escrever seu livro. ‘Os calinhos me deram a segurança que era ele’” (BRUM, 2014, p. 375). Pouco depois, uma camionete com pessoas vestidas como civis chegou e levou os corpos.

No dia 18 de setembro, Joan recebeu uma visita de um funcionário do necrotério, chamado Hector, afirmando que um companheiro seu havia visto o corpo de Víctor e que ela precisava ir reconhecer o corpo (JARA, 1998). Hector Herrera trabalhava como voluntário, e seu amigo Kiko foi quem encontrou o corpo de Jara. Eles recolheram as digitais do corpo e confirmaram com Gelda Leyton, uma funcionária do Gabinete de Identificação simpatizante da UP, que eram mesmo de Victor Jara. Hector buscou os dados da família e decidiu ir pessoalmente falar com Joan (BRUM, 2014).

Joan foi com Hector para o necrotério. Os corpos eram muitos, e inclusive tiveram que ser colocados nos corredores, na garagem e em salas da administração. De acordo com Joan, havia corpos “com as mãos ainda amarradas às costas” (JARA, 1998, p. 327), e, entre os corpos, descobre o de Victor:

Era Victor, embora estivesse magro e emaciado. O que eles fizeram com você para que se consumisse assim em uma semana? Tinha os olhos abertos, como se olhasse para a frente intensa e desafiadoramente, apesar de uma ferida na cabeça e terríveis hematomas na face. [...] O peito estava crivado de balas e havia uma ferida aberta no abdômem. As mãos pareciam penduradas dos braços, em um ângulo estranho, como se seus pulsos tivessem sido quebrados... mas era Víctor, meu marido, meu amor. (JARA, 1998, p. 327-328)

Joan conseguiu enterrar Victor, e no dia seguinte um parágrafo no jornal *La Segunda* informou a morte do cantor, sem mencionar suas causas, “depois, toda a mídia recebeu a ordem de não mencionar seu nome outra vez.” (JARA, 1998, p. 329).

---

<sup>98</sup> Os corpos de Jara, Quiroga e outros presos foram encontrados por moradores de uma *población*. De madrugada foi simulado um tiroteio de forma que isso justificasse os mortos (BRUM, 2014). O relato de Bartulin a Kósichev fornece a mesma informação, e o jornalista soviético se lembra que foi divulgado pela junta militar que o cantor havia atacado uma patrulha militar com uma submetralhadora.



Figura 6: nota sobre a Morte de Víctor Jara no jornal La Segunda, de 21 de Setembro de 1973.

Joan, pouco depois do enterro de Víctor, recebeu Patricio, seu ex-marido, em sua casa. Ele estava na lista dos “procurados”. Alguns colegas do Balé Popular, no qual Joan trabalhava, foram presos, e “dois bailarinos uruguaios, que nunca se envolveram com a política chilena, foram detidos porque se acreditava que todos os uruguaios e brasileiros seriam automaticamente extremistas, e assim, foram depois barbaramente torturados” (JARA, 1998, p. 344). Patricio acabou encontrando refúgio na embaixada de Honduras.

Pablo Neruda faleceu no dia 25 de setembro, e centenas de pessoas se reuniram em seu funeral – “a presença de dezenas de jornalistas estrangeiros, equipes de filmagem e câmaras de televisão nos protegia de agressões e hostilidades” (JARA, 1998, p. 346). Joan conta que ao comboio militar que se aproximou da multidão perto da porta do cemitério, a multidão gritou “Companheiro Pablo Neruda, presente, agora e sempre! Companheiro Salvador Allende, presente, agora e sempre! Companheiro Victor Jara, presente agora e sempre!” e começou a cantar o hino da Internacional. (JARA, 1998, p. 346).



Figura 7: Joan, Manuela, Víctor e Amanda (no chão). (LARREA, Antonio. s.d.)

Joan, após dar uma entrevista para um canal de televisão sueco, foi aconselhada a sair do país. Voltou à Inglaterra em dezembro de 1973, com suas filhas, achando que voltaria ao Chile após alguns meses. Voltaram somente em 1982, e lá ela criou a *Fundación Víctor Jara*, com o intuito de preservar a memória e o trabalho de Víctor.

Em dezembro de 2012 o juiz Miguel Vásquez condenou oito membros do exército pelo assassinato de Víctor Jara: sendo Pedro Barrientos culpado por apertar o gatilho e os sete outros, cúmplices. Pedro Barrientos estava nos Estados Unidos, e em 2016 foi condenado pela justiça americana<sup>99</sup> (ROCIO, 2016). O depoimento veio do recruta José Paredez Márquez, que na época compria seu alistamento obrigatório. Com temor sobre as consequências de seu depoimento,

---

<sup>99</sup>Disponível em: <<https://bit.ly/2GNJlxq>> Acesso em 15/03/2018

chegou a modificá-lo e a dizer que não teria estado no Estádio, mais depois endossou novamente o sua primeira versão (BRUM, 2014).

### CAPÍTULO 3 – O IDIOMA MUSICAL DE VÍCTOR JARA – ANÁLISES E CONSIDERAÇÕES

Todas as imagens das canções analisadas foram retiradas do livro “Victor Jara: obra musical completa” (ACEVEDO; et. al), bem como as letras, exceto quando indicada outra fonte. Víctor, de acordo com Joan, não lia partituras. As transcrições foram feitas após sua morte, para a divulgação de sua obra. Portanto, sempre buscamos comparar as gravações com as transcrições, em busca de eventuais diferenças entre o que Jara tocou na gravação e o que foi transcrito.

Joan Jara deixa implícita em seu livro que considerava a existência de algumas diferentes fases de Víctor no que concerne ao foco das temáticas em suas composições. A divisão nas transcrições feitas da obra de Víctor por ACEVEDO (et. al. s./d.) se dá em três grandes grupos: *Cantos de la tierra* (de 1957 a 1965), *Pongo en tus manos abiertas* (1966 a 1969) e *Los caminos se abren* (1970 a 1973) e mais cinco grupos: *Canto Libre*, *La Población*, *Canções Contingentes*, *Canções Instrumentais* e *Últimas canções*. San Román, por sua vez, divide em cinco fases. Obviamente que a divisão não é rígida e as fases se interpenetram, e é essa a divisão que adotaremos para a análise das canções, mas também fazendo referência a subdivisão em “Víctor Jara: obra musical completa”:

1- Mais personalista, com canções mais baseadas em suas experiências; o conteúdo social estava presente, mas não era dominante – até 1968;

2- Preocupações mais sociais: muitas vezes influenciadas pelos problemas das *poblaciones*, que muito atingiam Víctor devido às suas origens e por se relacionar com seus amigos que viviam lá – 1969 e 1970;

3- Eleição de Allende – 1970 – Este concerne mais a um período da vida de Jara, com realização de shows e colaborações com outros compositores/intérpretes do que de criação musical específica;

4- Euforia após eleição do governo socialista, manifestações pró-Allende– 1971-1972;

5- Mobilização contra as tentativas de boicote/derrubada do governo – 1972-1973.

Os métodos de análise adotados foram, como apresentamos na introdução, baseados em Molino/Nattiez, Tagg, Napolitano, com técnicas mais propriamente formais com a associação dos sistemas utilizados por Bas, Zamacois, e, completamente, Kohs. Iremos aqui detalhar um pouco esses métodos.

Nattiez aplica o modelo semiológico tripartite de Molino à análise musical. Nattiez explica que a semiologia estuda as formas simbólicas e estas, por sua vez, são vestígios materiais deixados por produções humanas e “são portadoras de *significações* para aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem [...]. ‘Simbólico’ tem aqui uma significação geral: uma forma simbólica *remete* a uma outra coisa diversa” (NATTIEZ, 2002, p. 12, grifos do autor).

No modelo tripartite há três dimensões que constituem uma forma simbólica: a dimensão poiética, que “resulta de um *processo criador* passível de ser descrito ou reconstituído”; a dimensão estética, que compreende a construção da significação da mensagem em um “processo ativo de percepção”; e o nível neutro, material ou imanente, que é o vestígio “acessível à observação”, a manifestação física e material da forma simbólica (NATTIEZ, 2002, p. 15). Nattiez destaca que “os processos poiéticos e estéticos não coincidem necessariamente” (NATTIEZ, 2002, p. 17) e propõe seis situações analíticas: na análise de nível neutro (material ou imanente) apenas as “configurações imanentes da obra são consideradas” (NATTIEZ, 2002, p. 18); na análise *poiética indutiva* busca-se analisar o processo poiético, o que o compositor teria a intenção dizer. É analisada, por exemplo, quando determinada “quantidade de procedimentos recorrentes que se observa em uma obra ou em um conjunto de obras é tal que custa a crer que o compositor não os tenha pensado” (NATTIEZ, 2002, p. 19); a *poiética externa* recorre a documentos como cartas, projetos, para interpretar o ponto de vista poiético (no caso, utilizaremos, por exemplo, as falas de Jara antes de interpretar as canções ou sobre o que pensa ser a missão do cantautor, por exemplo); a *estética indutiva* visa estudar as maneiras pelas quais uma obra pode ser percebida, via a análise de sua estrutura; a *análise estética externa* colhe informações com os ouvintes para conseguir informações sobre como a obra foi percebida; por fim, a *comunicação musical propriamente dita* acontece quando o analista considera que sua “análise imanente é tão pertinente para o poiético quanto para o estético” (NATTIEZ, 2002, p. 20).

Como afirmamos na introdução, não iremos compartimentalizar as formas de análise, mas as utilizaremos para tentar construir suas formas de significação associando, principalmente, a poiética indutiva e externa com a estética indutiva e análise de nível neutro com o fim de analisar como Jara associava a temática com as suas construções melódicas, harmônicas e instrumentais e como essas dialogam entre si.

Para maior entendimento do que consiste uma análise fraseológica musical, Kohs (1973) afirma que:

é uma característica das artes visuais e plásticas [...] e das artes verbais [...], como também para a música, que elas sempre mostrem em seus trabalhos qualidades de coerência e compreensibilidade. Coerência e compreensibilidade resultam da capacidade da mente (tanto do artista quanto do espectador) de organizar a experiência lembrada. [...] A Forma é atingida nas artes através da organização de unidades inteligíveis de acordo com regras ao menos temporariamente aceitas de repetição, contraste e variação<sup>100</sup>. (KOHS, 1973, pp. 2-3)

Portanto, a música “tradicional” trabalha com padrões que se repetem ou não, gerando sensações de tensão/alívio ou surpresa dentro de um ouvido, que, pode-se dizer, é “treinado”, como o ouvido “ocidental”, por exemplo, que é tonal. A repetição, na música, ocorre entre *motivos* ou entre compassos que formam frases. O *motivo*, de acordo com Kohs, é uma pequena figura musical recorrente que tem um perfil reconhecível, ou seja, conscientemente ou não o cérebro reconhece aquele trecho caracterizado como algo que foi apresentado antes e se repete. O *motivo*, descrito como em Kohs equivale ao *tema* descrito por Zamacois (1990), para quem o *tema* é o elemento básico da composição, sujeito a repetições e desenvolvimento.

Dentre os parâmetros poéticos listados por Napolitano (2002) e na introdução deste trabalho, temos: mote (tema da canção), identificação do eu-poético e os interlocutores, desenvolvimento, forma (tipos de rimas e formas poéticas), ocorrência de figuras e gêneros literários e ocorrência de intertextualidade literária. Entre os parâmetros musicais: melodia (tensão/repouso, clima predominante, identificação de intervalos), arranjo (instrumentação e tipos de acompanhamento), andamento, vocalização, gênero, intertextualidade musical e efeitos eletroacústicos. Já Tagg propõe para análise uma lista de parâmetros de expressão musical, os quais utilizaremos: aspectos temporais, melódicos (registro, escalas, motivos rítmicos, contorno, timbre), orquestração, tonalidade e textura, dinâmica (intensidade), eletromusicalidade e mecânica (como filtros, distorção e mixagem), a noção de musemas como unidade mínima de

<sup>100</sup> KOHS, Ellis. **Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1973 p. 2-3. “it is a characteristic of the visual and plastic arts [...] and the verbal arts [...], as it is of music, that they always display in their works qualities of coherence and comprehensibility. Coherence and comprehensibility result from the capacity of the mind (both the artist’s and the listener’s or the viewer’s) to organize remembered experience. [...] Form is achieved in the arts through the organization of intelligible units in accordance with at least provisionally accepted rules of repetition, contrast, and variation.” Tradução Nossa.



expressão, o estabelecimento de relações melodia/acompanhamento e a análise da transformação das frases musicais (TAGG, 2003)

Sobre o uso de instrumentos de orquestra, Jara afirma:

Luis Advis y Sergio Ortega han hecho y están haciendo un gran aporte a nuestra música, a la música de todos y para todos. Estaría muy bien que otros músicos con talento y conocimientos se integraran a la Nueva Canción. Es indispensable borrar los esquemas entre música culta y música popular. Ojalá tuviéramos la posibilidad de escuchar cantatas, poemas sinfónicos y conciertos con el hálito renovador del creador que se compromete. (MANSILLA *apud* SIMÕES, 2011, p. 162)

Cabe aqui mencionar que Sergio Ortega compôs uma canção baseada em uma obra de Pablo Neruda e interpretada por Víctor Jara no álbum *Víctor Jara* (1967), intitulada *Así como hoy matan negros*<sup>101</sup>. A música se utiliza em sua instrumentação de quarteto de cordas, cravo e flautas, ou seja, instrumentos utilizados tipicamente pela música europeia, mas sob uma temática que enaltece um herói “latino”-americano (Joaquín Murieta) em uma canção que denuncia o assassinato de mexicanos, nicaraguenses, peruanos e chilenos por mãos estrangeiras. A construção da parte instrumental da canção se dá de forma “tradicional”, e soa em seu início como uma composição barroca, o que é quebrado quando a parte do canto se inicia, utilizado na obra com estilo popular (sem a “empostação” típica da música “erudita”). A obra de Ortega consiste em um exemplo de como era utilizada essa mistura entre instrumentos de orquestra e gêneros ou estilos populares, dentro de um jogo de apropriação e também de uma poética de relação.

Ressaltamos ainda aqui que a partitura é utilizada como um suporte para a compreensão e transmissão daquilo que é transmitido pelo som, de forma a complementar e clarificar aquilo que tentamos transmitir verbalmente. A audição das canções, portanto, é essencial para se compreender aquilo que analisamos verbalmente e pelas imagens<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> A canção pode ser ouvida em: <<https://bit.ly/2SADfIA>> Acesso em 08/09/2018

<sup>102</sup> Para auxiliar os não-conhecedores de leitura de partitura, brevemente, podemos dizer que as notas são escritas em um pentagrama (cinco linhas), podendo as notas estar tanto nas linhas quanto nos espaços dos pentagramas - notas acima no pentagrama soam mais agudas e notas abaixo no pentagrama soam mais graves. Podemos ainda, explicar, mesmo que rapidamente, as questões harmônicas: enquanto a melodia se desenrola de forma horizontal (por isso quando cantamos, cantamos uma melodia) a harmonia refere-se a uma audição “mais vertical” do som – as notas sobrepostas que formam acordes. As figuras rítmicas dividem o som dentro de cada tempo, em um tempo (uma batida) da música cabe uma semínima, geralmente (mas não sempre), duas colcheias, quatro semicolcheias, oito fusas ou dezesseis semifusas. Os acordes podem ser maiores, menores, aumentados ou diminutos. Acordes menores, diz-se de forma elementar, transmitem um “sentimento” mais introspectivo ou melancólico em relação aos acordes maiores (isso de forma geral, e não mandatária). Essa informação é essencial para entender a picardia (finalização

Buscaremos facilitar a visualização das questões indicadas com quadros e círculos, e, finalmente, buscaremos sempre relacionar as questões apontadas com os aspectos teóricos decoloniais e de estudos culturais que abordamos na introdução deste trabalho.

### 3.1. El Arado<sup>103</sup>

*El Arado* foi composta em 1965<sup>104</sup> e categorizada por Acevedo (et. al.) como estando entre os “Cantos de la Tierra”. Kósichev conta que Jara a compôs enquanto viajava com Chile Ríe y Canta e de pronto já a apresentou a um público de camponeses (KÓSICHEV, 1990, p 72). Na canção, o lavrador de terra é o “eu-poético”, que, narrando o processo cotidiano de trabalho exaustivo vislumbra, na revolução, a possibilidade de mudanças. Para essa canção, analisamos tanto a relação partitura-letra e gravação de estúdio quanto as expressões de Jara na gravação de sua apresentação no Peru em 1973<sup>105</sup>.

Aprieto firme mi mano  
y hundo el arado en la tierra  
hace años que llevo en ella  
¿cómo no estar agotado? (2x)

Vuelan mariposas, cantan grillos,  
la piel se me pone negra  
y el sol brilla, brilla, brilla.  
El sudor me hace surcos,  
yo hago surcos a la tierra  
sin parar. (2x)

Afirmo bien la esperanza

---

em acorde maior após um desenvolvimento sobre um acorde menor) que Jara utiliza em *El Arado*. Acordes diminutos ou aumentados, bem como aqueles com sétima e nona são dissonantes e transmitem certa tensão. Finalmente, os acordes mantêm uma relação entre si de forma que uma música que tem um acorde “X” como acorde de tônica (a tônica é o acorde que age como o “centro de atração” tonal de uma música) tem acordes com os quais desenvolve determinadas relações – isso porque a música não se desenvolve só sobre uma acorde, mas sobre vários acordes em sua relação com o acorde principal (tônica). Esses demais acordes se relacionam com o acorde de tônica de forma a gerar tensão, expectativas e relaxamentos no cérebro do ouvinte, de forma que o acorde mais “tenso”, de forma geral, é o de quinto grau, principalmente se adicionado da sétima, que gera mais “dissonância” e “chama” a resolução da tônica. Essa explicação não é, claro, exaustiva, mas visa somente dar uma visão geral para que o leigo em música possa compreender de forma mais proveitosa os aspectos aqui apontados.

<sup>103</sup> Agradecemos, neste subitem, ao prof. Dr. Bruno Madeira, que deu contribuições valiosas para o entendimento da técnica violonística empregada por Jara nesta canção.

<sup>104</sup> De acordo com <<https://bit.ly/2T5NoM1>> visitado em 19/04/2018

<sup>105</sup> VICTOR Jara. Direção e Produção: César Cefferino Pitta. Panamericana Television, 1973, 62 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xjqqa-3oL9Bc&t=186s>> Acesso em 10/01/2018

cuando pienso en la otra estrella;  
nunca es tarde me dice ella  
la paloma volará. (2x)

Vuelan mariposas, cantan grillos,  
la piel se me pone negra  
y el sol brilla, brilla, brilla.  
Y en la tarde cuando vuelvo  
en el cielo apareciendo  
una estrella.

Nunca es tarde, me dice ella,  
la paloma volará, volará, volará,  
como el yugo de apretado  
tengo el puño esperanzado  
porque todo  
cambiará

*El Arado* constitui uma canção na qual Jara desenvolveu seu estilo característico de tocar o violão, e faz uso da superposição das fórmulas de compasso<sup>106</sup> 3/4 e 6/8 mencionadas por Acevedo, a qual o autor afirma ser comum em “numerosos géneros de la música tradicional del continente” (ACEVEDO et. al., s/d, p. 36). Afora essa polirritmia, a canção apresenta constantes mudanças de compasso, que causam a mudança de acentuação ao longo da peça, o que gera, de certa forma, surpresas ao ouvinte.

O violonista Bruno Madeira afirma que a tonalidade de mi menor, utilizada nesta canção, é uma das que melhor consegue aproveitar as cordas soltas do violão. As cordas 1, 2, 3 e 6 soltas já formam o acorde de mi menor, e isso é utilizado por Jara algumas vezes durante a música. As cordas soltas fazem o violão ressoar mais, além de possibilitarem a realização de determinados acordes e facilitarem a parte técnica de mão esquerda. O mi da sexta corda ainda pode ser utilizada para se obter um grave característico e uma grande tessitura.

A estrutura da canção consiste em AA – BB – AA – BB, o que equivale a estrofe-refrão-estrofe-refrão. É interessante perceber que na introdução e na parte instrumental interposta entre um A e sua repetição, ou seja, entre as estrofes, o violão realiza solo em compasso 3/4 enquanto no canto há a mudança de compasso para 2/4.

---

<sup>106</sup> A música é organizada em compassos, dentro dos quais se organizam as figuras. Grande parte das músicas é 4/4 (quatro batidas – ou tempos - por compasso), 3/4 (três batidas por compasso) ou 2/4 (duas batidas por compasso). Um compasso em 6/8 tem duas batidas por compasso (cada uma subdivida em 3, por isso gera o “6”). É mais fácil entender se pensarmos que quando batemos o pé ou palmas durante uma música estamos batendo seu tempo, sua batida. A mudança de acentuação acontece por que geralmente o primeiro tempo (ou batida) de cada compasso é mais “forte” que os demais, e, por isso, quando se muda de compasso ao longo da canção a acentuação também muda.

Na introdução instrumental, as notas de baixo descendentes evocam tanto o sulcar da terra quanto o esgotamento e a repetição do trabalho – a repetição é reforçada pelos ritmos constantes de tercinas, somente quebrados pelas semicolcheias no final da introdução, que antecedem o canto:

*Expresivo*  
♩ = 108

Figura 8: Baixo descendente da introdução (em destaque), com o movimento das tercinas quebrados pelas semicolcheias (na última linha) que também apressam o movimento descendente do baixo.

O caráter “recitado” do canto na primeira estrofe é reforçado pelo acompanhamento simples (acorde arpejado ao violão), que libera o cantor da necessidade de rigor de tempo ou rítmico, liberdade também proporcionada pelo acompanhamento realizando as mesmas notas que o canto:

Figura 9: o caráter recitado do canto é reforçado pelo acompanhamento de acorde arpejado ao violão



Figura 10: violão acompanha o canto tocando as mesmas notas que as cantadas

O acompanhamento simples dá liberdade para a recitação acontecer de maneira livre pelo cantor – esse caráter livre do canto está inclusive indicado na partitura. A liberdade propiciada pelo acompanhamento reforça o caráter da letra, na qual o eu-poético expõe a rotina do seu trabalho – “Aprieto firme mi mano/ y hundo el arado en la tierra” –, bem como o cansaço que o acompanha – “hace años que llevo en ella/ ¿cómo no estar agotado?”. Ao saber a relação de Víctor Jara com o teatro, pode-se mesmo imaginar o início de uma peça, com o camponês apresentando-se como o personagem principal de um enredo. Esse caráter cênico, aliás, é facilmente perceptível na apresentação gravada no Peru: Jara toca os acordes lentamente e de forma delicada, com a cabeça baixa (olhando para o violão) e o cenho franzido.

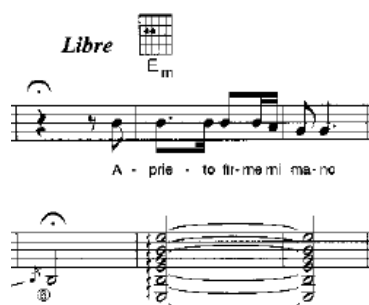


Figura 11: a liberdade do cantor ao recitar é indicada por "libre" na partitura

No entanto, na repetição da estrofe (repetição de A) Jara já modifica o acompanhamento, que passa a ser feito com arpejo<sup>107</sup> – somente no último verso (¿Cómo no estar agotao?) o acompanhamento se mantém o mesmo da estrofe anterior, ou seja, repetindo as mesmas notas do canto. Esse acompanhamento realizado em arpejos, ao mesmo tempo em que tira a liberdade de recitação do cantor, promove uma “movimentação” na música, dando o ritmo no qual o cantor deve acompanhar o violão e vice-versa. É interessante observar que na gravação do vídeo, Jara agora levanta a cabeça e torna sua expressão facial mais intensa, ao olhar para o horizonte e depois disso fechar os olhos. O mesmo tipo de acompanhamento instrumental (primeira vez com acordes, segunda vez com arpejos) ocorre na repetição de AA após a apresentação de BB. .

The image shows a musical score with two staves. The upper staff is the vocal line, featuring a melody with lyrics: "A - pri - to fir - ma - mi - ma - no Y hu - i - tu - ra - ta - co - en - la". The lower staff is the guitar accompaniment, which transitions from chordal accompaniment to arpeggiated accompaniment. The key signature is E minor, indicated by "E<sub>m</sub>" at the beginning of the piece.

Figura 12: Modificação no acompanhamento (pentagrama inferior), que passa a ser feito com arpejos

No compasso 50 e no compasso 63, Víctor canta um sol# (que caracteriza a tonalidade de Mi Maior) enquanto no acompanhamento o sol natural (indicado na partitura por bequadro) mantém a tonalidade de mi menor. A tonalidade de Mi Maior só aparece de fato no compasso 79, penúltimo compasso da música. Isso consiste uma curiosidade nessa canção, mas podemos inferir que esse sol# no canto é mais como um ornamento que gera certa expressividade, ainda mais por formar uma terça menor com o mi que o segue:

<sup>107</sup> Enquanto no acorde as notas são feitas simultaneamente, no arpejo elas são realizadas uma após a outra, formando como que uma linha melódica em contracanto.

Figura 13: A voz canta a nota sol sustenido enquanto o acompanhamento toca a nota sol natural - o transcritor da música inclusive indicou na partitura, certamente para que não houvesse confusão por parte do intérprete.

A parte B (refrão) já apresenta na partitura o caráter “rítmico”, que é reforçado pelo acompanhamento mais “cheio” ao violão. Tanto o caráter rítmico do acompanhamento quanto a movimentação exposta pela letra “Vuelan mariposas, cantan grillos,/ la piel se me pone negra/ y el sol brilla, brilla, brilla/ El sudor me hace surcos,/ yo hago surcos a la tierra/ sin parar” enfatizam o caráter de movimento, de trabalho incessante, da representação tanto do cenário de rodeia o eu-poético (as mariposas, os grilos e o sol) quanto do seu arado.

Entre os compassos 38 e 43 há o uso das cordas soltas que mencionamos anteriormente, proporcionando esse som “mais cheio”. Há também a superposição de compassos 3/4 e 6/8 mencionada por Acevedo (s/d, p. 36) e também lembrada em nossa conversa por Bruno Madeira como comum na chacarera argentina e nas valsas venezuelanas<sup>108</sup>.

Figura 14: Acompanhamento todo em cordas soltas, aproveitando a tonalidade de Mi menor. Perceber a superposição de compassos 6/8 e 3/4.

<sup>108</sup> Madeira também mencionou uma galharda de Holborne, do século XVII, com alterações desse tipo

Na parte cantada, a repetição das notas (si-dó-si-sol) em ritmos semelhantes reforça o caráter repetitivo do trabalho realizado pelo eu-poético enquanto a modificação que ocorre em “[y el sol] brilla, brilla y brilla”, com a melodia numa escala descendente reforçam o caráter dramático e o sofrimento do eu-poético embaixo do sol “que brilha” (o primeiro “brilla” no canto coincide com a nota mais aguda do trecho):

Figura 15: repetição de notas, com ritmos semelhantes, reforçando a repetição do trabalho (destacados nos quadros) e a escala descendente reforçando o sofrimento do eu-poético (destacado na elipse).

Na repetição de B mais notas são adicionadas ao acompanhamento, tornando-o ainda mais “cheio” – essas modificações nas texturas, tornado-as cada vez mais “pesadas” aumentam o caráter dramático ao longo da música. Este efeito do acompanhamento nessa repetição da parte B é conseguido com o uso do “rasgueado”, afirmou-nos Madeira, técnica bastante comum na música popular espanhola e latino-americana e na qual várias cordas são tocadas rapidamente por um dedo, em um efeito percussivo. Jara utiliza três tipos de rasgueados: com o polegar tocando três cordas graves na direção ascendente, com o indicador em cinco cordas na direção descendente, e com o médio em quatro cordas na direção ascendente:



The image shows a musical score for guitar. The top staff is a vocal line with lyrics 'pa- rar' and 'Vue- lan ma- ri- po-'. Below it is a guitar accompaniment. An orange box highlights the first four measures of the guitar part. Above the first measure of the guitar part, there are arrows and letters 'P' and 'M' indicating the direction of the hand for rasgueado.

Figura 16: Uso do rasgueado com indicação da direção da mão

Na apresentação do Peru, além do acompanhamento ficar mais “cheio” na repetição de B, Jara também modifica sua interpretação: se na primeira vez ele canta com som mais fraco e mais suave, na segunda ele canta com o som mais forte e enfático.

A menção à estrela da revolução socialista aparece na reexposição da parte AA: “Afrimo bien la esperanza/ cuando pienso en la otra estrella,/ nunca es tarde me dice ella,/ la paloma volará”. Nesse trecho do vídeo, Jara alivia a tensão da sua expressão e esboça um sorriso ao cantar “la paloma volará”, tanto na primeira vez de A quanto em sua repetição.

Em BB os três últimos versos e a repetição de B se modificam para mencionar novamente a estrela, associada à liberdade, e dessa vez mais claramente associada à revolução: “Vuelan mariposas, [...] Y en la tarde cuando vuelvo/ en el cielo apareciendo/ una estrella.// Nunca es tarde, me dice ella,/ la paloma volará, volará, volará/ como el yugo de apretado/ tengo el puño esperanzado/ porque todo/ cambiará.” A última parte B finaliza a canção numa picardia (técnica de composição muito utilizada por Bach) junto à palavra “cambiará”– ou seja, a canção finaliza na tonalidade maior, apesar de ter sido toda desenvolvida em tonalidade menor. Essa troca do acorde menor pelo maior simboliza a esperança de mudança advinda pela revolução, Victor se refere à estrela de sua internacionalização.

The image shows a musical score for voice and guitar. The voice part is in the upper staff, and the guitar part is in the lower staff. The lyrics are 'to do cam - bia - rá.' The guitar part has chords B7/F#, E, A7+, and E. The E chord is highlighted in orange in two places: once during the word 'cambiará' and once at the end of the piece.

Figura 17: Mudança de acorde (picardia) para Mi Maior (E), em destaque, no final da canção, junto à palavra "cambiará" e no último acorde tocado pelo violão.

Muito provavelmente (e se não conscientemente, certamente inconscientemente), Victor Jara estava ciente da mudança de caráter que acompanha esses acordes, e o fato de o acorde de Mi Maior aparecer somente no final da música e junto à palavra “cambiará” não deve ser acidental.

Em *El Arado*, eu-poético, portanto, conta sua história – que se repete há anos (hace años que llevo en ella) em sua rotina de trabalho braçal. Para esse eu-poético a esperança de mudança (contra o seu esgotamento mencionado no início da canção) é a revolução socialista. A ferida colonial imposta pelo colonizador na forma da exploração de seu trabalho, como afirmado por Mignolo e Dussel, só poderá, na visão de Jara, ser superada por meio do socialismo. A utilização de superposição de compassos típica de outros países da América “Latina”, como os mencionados (chacarera argentina e/ou valsa venezuelana), propicia à canção seu caráter mais “latino”-americano que chileno. O caráter rítmico do acompanhamento ao violão reforça a ideia de movimentação repetitiva trazida pela letra. A melodia e a harmonia acompanham a história contada pela letra da canção e a dramaticidade evocada pela melodia na voz, bem como a esperança das mudanças que adviriam da revolução, representada pela picardia nos compassos finais.

### 3.2. Víctor Jara e o Massacre de Puerto Montt <sup>109</sup>

Luiz Alberto Moniz Bandeira (2009) afirma que as cidades chilenas no começo da década de 1960 passaram por um período de intenso crescimento devido ao êxodo rural. Na cidade de

<sup>109</sup> Pequena parte desta análise foi apresentada no VII Congreso Internacional de Estudiantes de Literatura - Conelit (Lima, 10 a 12 de Agosto de 2017) sob o título de: “A Música e os Corpos que (não) Importam: Reações na Música Popular a Massacres Perpetrados pelo Estado”.

Puerto Montt esse movimento foi intensificado devido ao terremoto de 1960 e à seca de 1968 que ocasionou tomadas de terrenos para acomodar os sem-teto e os camponeses. As famílias se instalavam às margens das cidades, formando as *poblaciones callampas*. A questão social se agravou porque o governo de Eduardo Frei não conseguia uma resolução para a questão do desemprego. Nesse contexto, foi criada a *población* de Pampa Irigoín, na cidade de Puerto Montt: ocupada em quatro de março de 1969 por cerca de 90 famílias, assessoradas pelo deputado socialista Luis Espinoza. Na manhã de 09 de março, por ordens do Ministro do Interior Edmundo Pérez Zujovic, 250 carabineiros atacaram a *población*<sup>110</sup>, apesar da garantia dada no dia anterior, pelo comissário Rolando Rodríguez Marbán, de que nada aconteceria. As casas foram incendiadas, dezenas de pessoas foram feridas e 10 foram mortas (sendo um bebê que faleceu devido às bombas de gás lacrimogêneo).<sup>111</sup> É pertinente apontar, como afirma Joan Jara (1998) que as pessoas mais humildes da sociedade, muitas das quais viviam nas *poblaciones*, eram referidas usualmente pelo termo *roto*:

Outro termo que aprendi nessa época foi *roto*. Segundo meu dicionário, queria dizer rasgado, esfarrapado, inútil, destruído; mas, era usado de forma coloquial para descrever os pobres e os despossuídos. A palavra vinha associada a certos atributos físicos, como feições indígenas, cabelo e pele escuros, baixa estatura, e a características como preguiça, desonestidade e alcoolismo. Ao mesmo tempo, o *roto* chileno era considerado um grande patriota, algo como um bufão, com uma capacidade inabalável de manter o senso de humor diante da adversidade. Era uma espécie de *kit* de perfil de identidade inventado pelo sistema para que as classe inferiores se reconhecessem entre si e soubessem qual era o seu lugar. (JARA, 1998, p.23. Grifos da autora)

Essa definição apresentada pela esposa de Víctor mostra claramente a racialização pela qual passavam as classes empobrecidas e os indígenas, sendo que a própria expressão escolhida para defini-los (como a autora explica, *roto* definia originalmente algo que era “rasgado” ou “esfarrapado”) os coloca em posição de algo que seria inferior ao “normal”. Pode-se, portanto, ligar o massacre de Puerto Montt a esse processo de racialização, dado que as vítimas já eram vistas sob um prisma que as inferiorizava frente às camadas “superiores” da sociedade.

Os funerais ocorreram dois dias depois do ataque em meio a um clima de indignação popular – que se tornou maior devido à versão do governo de que os ocupantes teriam atacado

<sup>110</sup> CÁRCAMO, W. A 45 anos de la masacre de pobladores em Puerto Montt. **Metiendoruido.com**. 9 de marzo de 2014. < <https://bit.ly/2H8gUKb>> Acesso em 28/05/2017.

<sup>111</sup> CHILE, 9 de marzo de 1969, masacre en Puerto Montt, ni olvido ni perdón. **Correo de los trabajadores**. <<https://bit.ly/2UbcYao>> Acesso em 28/05/2017.

primeiro os policiais com pedras – que levou à organização de diversos protestos. A canção de Víctor Jara, “Preguntas por Puerto Montt”, alcançou grande popularidade, ela “ressoava na multidão quando ele a interpretava nos protestos”<sup>112</sup> (SAN ROMÁN, 2014, pos. 305).

Na música, que é composta somente de duas estrofes e refrão, a introdução melódica ao violão é seguida por um acompanhamento dedilhado para a primeira estrofe, enquanto no refrão toma lugar uma batida mais agressiva. Na primeira estrofe, denuncia o ataque surpresa feito pelos carabineiros contra os habitantes em sua luta legítima pelo direito à terra. Quem deve responder por essas mortes imperdoáveis, argumenta o próprio Jara, é o ministro Pérez Zujovic – e este ponto da música não é tão cantado, quanto falado, como que perguntando diretamente ao ministro<sup>113</sup>:

Muy bien, voy a preguntar  
por ti, por ti, por aquel,  
por ti que quedaste solo  
y el que murió sin saber. (2x)

**(Refrão)**

Murió sin saber porqué  
le acribillaban el pecho  
luchando por el derecho  
y un suelo para vivir.  
¡Ay! Qué ser más infeliz  
el que mandó disparar  
sabiendo como evitar  
una matanza tan vil.  
Puerto Montt, oh, Puerto Montt,  
Puerto Montt, oh, Puerto Montt.

Usted debe responder  
señor Pérez Zujovic  
porqué al pueblo indefenso  
contestaron con fusil.  
Señor Pérez su conciencia  
la enterró en un ataúd  
y no limpiarán sus manos  
toda la lluvia del sur.<sup>114</sup>

<sup>112</sup> “The song resonated with massive crowds as he performed it at demonstrations.” pos. 305 Tradução nossa.

<sup>113</sup> <<https://www.letras.mus.br/victor-jara/671604/>> Acesso em 20/02/2018

<sup>114</sup> Procuramos o que poderia significar o verso “toda la lluvia del sur” e não achamos nada específico. No livro de Joan ela narra sobre uma viagem que fez com Víctor para o sul do Chile, na qual “durante a noite, a tempestade prevista desabou, e começou a chover como acontece somente no Sul”, de onde depreendemos que o sul deve constituir uma região mais chuvosa que o restante do Chile – então nem toda água do mundo poderia lavar o sangue das mãos de Zujovic.

A forma adotada é constituída pela introdução ao violão, parte A (estrofes) e parte B (refrão), seguindo o esquema: AA - B - AA - B.

A canção se desenvolve sobre a tonalidade de ré menor, com uma introdução virtuosística ao violão (primeiramente revezando acordes de F7+ e Ré menor, em seguida revezando LA7 com Mi diminuto) utilizando um baixo pronunciado, de forma que esse baixo, quando do revezamento entre as notas Sib e Lá em semitons, favorece um sentimento de tensão que já era proporcionado pelo fato de os dois acordes serem dissonantes. No caso, esse sentido é ainda mais acentuado pela harmonia: o acorde de Mi diminuto faz o papel de dominante de lá (que por sua vez é dominante da tonalidade da canção, Ré menor) – os acordes de dominante por si só já geram tensão – no caso, a tensão é reforçada pelos baixos em semitons, tensão ainda mais uma vez aumentada por ser feita numa região grave do violão.



Figura 18: Revezamento dos Acordes de Mi Diminuto e La7, com movimento do baixo por semitons em Sib e La (destaque).

Em seguida, o violão segue em Ré menor com um *ostinato* (padrão que é repetido) e com o baixo em ré. Esse *ostinato* cria a atmosfera para que a parte cantada se inicie. Utilizando de uma liberdade de interpretação do ponto de vista poético, o *ostinato* pode querer dizer que na harmonia e no acompanhamento não haverá mais novidades, então se deve prestar atenção no que será cantado:



Figura 19: Violão estabelece um ostinato com baixo em ré

O ostinato posteriormente se torna rítmico (ou seja, as notas se modificam de acordo com a harmonia, mas o ritmo permanece o mesmo).

Jara começa o canto em uma nota Lá em anacruse<sup>115</sup>, e logo desce a dó. A nota lá cantada em anacruse coincidindo com “Muy Bién” estabelece de fato uma chamada, um vocativo, que atenta o ouvinte para a história que ele vai começar a cantar, já que logo ele desce para onde o canto da estrofe irá se desenvolver. O canto, como mencionado, é mais falado que cantado, isso porque Jara se mantém sempre ao redor da mesma nota - dó - quando não a repete, o que propicia um caráter de recitativo:

Figura 20: Em destaque, o canto permanece na nota dó ou notas vizinhas, criando a característica de um *recitativo*.

Ao optar por um estilo mais recitativo, ou seja, um canto mais falado, pode ser que Jara intencionasse realmente criar uma atmosfera de questionamento – assim poderia se utilizar de outras técnicas de empostação de voz não se preocupando com saltos ou melodias, e sim com a expressividade comum da fala propriamente dita, como em uma conversa. Dessa forma, obtém-se, na primeira estrofe um caráter de questionamento. E, na segunda estrofe, quando se dirige

<sup>115</sup> Uma anacruse acontece quando a melodia se inicia antes do tempo forte (primeiro tempo de um compasso), anacruses geralmente propiciam um sentimento de “impulso”

diretamente a Perez Zujovic, Jara tem a liberdade para adotar em sua voz um tom desafiador, facilmente perceptível na gravação.

No refrão, o acompanhamento muda e dá lugar a acordes tocados com M (mão) e polegar (p), adquirindo um caráter mais agressivo. Esse padrão de acordes rasgueados, de acordo com Schmiedecke, constitui o “galope Jara<sup>116</sup>”:

The image shows a musical score for the song "Decidido". It consists of two staves: "Canto" (Vocal) and "Guit" (Guitar). The guitar part is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of chords (F, Gm) with fingerings M, P, P, M, P, P. The vocal part includes lyrics: "Mu - rió sin sa - ber por - qué le a - cri - bi - lla - ban el".

Figura 21: O acompanhamento em acordes estilo “galope Jara” proporciona um caráter mais agressivo.

Ainda no refrão, a melodia passa a caminhar paulatinamente, a cada compasso, para notas mais altas, chegando a altura de distância de mais de uma oitava em relação ao canto das estrofes, como que representando o aumento da emotividade ao se referir às pessoas que morreram por estarem lutando por seus direitos e ao “ser infeliz” que mandou matá-los:

The image shows two staves of musical notation for the vocal part of "Decidido". The first staff (measures 28-31) has lyrics: "pe - cho, lu - chan - do por el da - re - cho de un sue - lo pa - ra vi -". The second staff (measures 32-35) has lyrics: "vir. ¡Ay! que ser más in - te - liz, el que man - dó a dis - pa -". Chords Dm, F, and A7 are indicated above the notes.

Figura 22: Movimentação melódica no refrão propicia um caráter emotivo. Interessante perceber a subida em semitons na primeira nota do compasso 29 (dó) para o 30 (dó sustenido)

<sup>116</sup> ACEVEDO (et. Al.) afirma que o “galope Jara” não corresponde a nenhum ritmo folclórico específico, mas está “relacionado con muchos” (ACEVEDO, et. al. S./d., p. 36)

A nota mais alta atingida por Jara é um Sol, cantado pela primeira vez no verso “Sabien- do como evitar”, quando o canto adquire um caráter ainda mais dramático que no restante da canção.

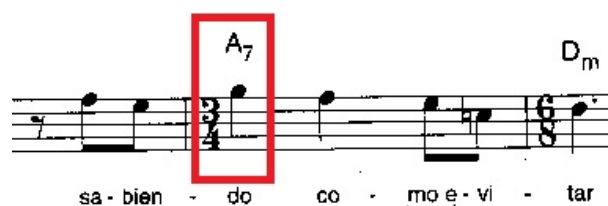


Figura 23: Nota mais alta da canção (sol, em destaque) atingida pela primeira vez.

Desta forma, temos a letra que se refere à desvalorização e desumanização, ou seja, a racialização, das vidas das pessoas que foram assassinadas, pois a “matanza tan vil” poderia ter sido evitada. O caráter de denúncia e de indignação de Jara é reforçado pelas notas agudas e pela intensidade forte do canto, que segue num crescendo desde o início do refrão até esse ponto, bem como pelo acompanhamento agressivo ao violão.

Simões (2011) aponta o que o ódio de camadas da sociedade em relação a Víctor Jara aumentou após o lançamento de *Preguntas por Puerto Montt*, sentimento que já era estabelecido por causa de sua canção *La Beata*, censurada durante o governo de Frei, e isso seria uma das causas que teriam implicado em seu assassinato em 1973:

Afora a polêmica em que se viu envolvido com a Igreja Católica, no caso da canção *La Beata*, Víctor foi alvo de ameaças físicas e difamações propagadas pelas mídias de direita em suas campanhas - grande parte delas subvencionadas pelos Estados Unidos - , para gerar o caos e atmosfera de ódio. Isto se deu, em grande parte, devido à sua canção *Preguntas por Puerto Montt*, na qual ele acusa, nominalmente, Edmundo Pérez Zujovic como principal responsável pela matança de pobladores sem terra. À época da gravação desta composição, em 1969, Víctor foi ameaçado de morte por componentes do Partido Nacional e da ala direita da Democracia Cristã, a qual pertencia Zujovic, se continuasse a cantar músicas ‘subversivas’. A situação se agravou em junho de 1971, quando ele foi acusado de insuflar, com esta canção, ações de terrorismo e violência. Isso se deu pelo assassinato do próprio Pérez Zujovic [...]. (SIMÕES, 2011, p. 258).

Essa autora traz depoimentos de Patricio Castillo, que afirma que Jara e suas filhas sofriam muitos ataques por parte da população, e que essa canção lhe custou a vida devido ao sentimento de vingança que trouxe consigo. A canção *La Beata* (gravada em 1966) a que se



refere a citação, foi censurada no governo de Frei, como mencionamos, e gerou uma grande polêmica na época que dividiu os defensores da moral católica e os defensores das manifestações artísticas de origem folclórica (SCHMIEDECKE, 2015).

Após o assassinato de Pérez, Victor teria ficado amargurado: “tempos depois, encontrou-se com Maria Angéla [filha de Pérez Zujovic] e expressou seu pesar e solidariedade à família do ex-ministro. Jamais teve sua resposta para as *Preguntas por Puerto Montt*, mas já não voltou a entoá-las” (BRUM, 2014, p. 172).

### 3.3. Representações da colonialidade e decolonialidade em *Luchín*

Para a análise desta canção, levamos em consideração, além da letra, as formas fraseológicas e harmônicas da composição, também o discurso antes de sua performance em gravação de apresentação no Peru em 1973.

Como observamos no capítulo 1 desta dissertação, a relação colonial das elites e dos países que constituíam potências hegemônicas acabou por perpetuar a pobreza e a miséria de determinadas camadas da população, que se evidencia na relação que se estabeleceu, por exemplo, entre as elites locais e os moradores de periferias ou favelas. No caso chileno, desde o início do século XX, pequenos agricultores vinham dos campos para as cidades, migração que foi intensificada na década de 1960 devido a desastres naturais que aconteceram nessa década. Esses migrantes, como já mencionamos, formavam as *poblaciones callampas*, semelhantes às favelas brasileiras (BANDEIRA, 2008). Muitos desses migrantes também eram de origem mapuche, como afirma Simões (2011). Joan Jara (1998) aponta que eram chamadas de *rotos*, conforme mencionamos no subitem anterior, o que aponta para a evidente racialização que sofriam as camadas humildes e de ascendência indígena da população.

A canção à qual nos referimos, composta em 1971 e lançada no álbum *La Población* (1972), fala de Luchín, um menino que mora na *Población Callampa* de Herminda de La Victória. A canção narra cenas do cotidiano da criança, que existiu de fato, e foi resgatada junto a outras crianças após uma grande enchente do Rio Mapocho. Joan Jara afirma sobre esse rio: “O rio Mapocho atravessa Santiago, das montanhas até o mar. É uma imunda corrente de água que abre caminho por um largo leito pedregoso, cheio de lixo” (JARA, 1998, p. 121).

É importante lembrar que Víctor, apesar de ter feito nesse período pesquisas e visitas em *poblaciones*, foi ele próprio migrante da área rural para a urbana e morador dessas

comunidades, assim como salientar também que o disco, que narra a história da formação da *población* Herminda de La Victoria, conta uma história não-oficial, como aponta Acevedo:

En La Población se recupera la historia no escrita de un hecho real, uno de otros tantos hechos anónimos regularmente olvidados em los relatos históricos oficiales, elaborada a partir del testimonio de sus propios protagonistas. En esta crítica subyace el impulso a desarrollar una lectura crítica de la historia y fortalecer el sentido de identidad del movimiento social popular com sus propias gestas. (ACEVEDO, et. al., s.d., p. 48)

O álbum constitui uma manifestação do processo decolonial presente na música de Víctor Jara, pois buscava narrar os habitantes de Herminda da La Victoria os sujeitos de sua própria história, dando-lhes, inclusive, a oportunidade de narrá-las com suas próprias vozes, já que as canções incluem depoimentos gravados diretamente com membros dessa comunidade. Inclusive a introdução de *Luchín* é feita pelo próprio Luis Iribarren Arrieta, o Luchín, como ele mesmo afirma: “Debe haber sido entretenido para él cuando aprendió a hablar. Lo pienso porque por algo me enseñó la poesía, me grabó recitándola y la incluyó en el principio de la canción. Su plan era hacer un vídeo, una cosa media teatral [...]” (in ROJAS, 2018)<sup>117</sup>.

Em 1971, após uma grande tempestade aconteceu uma cheia do Rio Mapocho. Joan conta que, desde a Reforma Universitária e também com o governo de Allende, a Universidade havia se tornado mais participativa na comunidade. As casas das famílias que moravam às margens do Mapocho, nos bairros pobres, geralmente não tinham estruturas para aguentar as tempestades, e os telhados eram destruídos, deixando as famílias desabrigadas, sendo comum que as crianças morressem de frio e pneumonia. Nessa ocasião, organizações governamentais e a Universidade Técnica se mobilizaram para ajudar as pessoas atingidas da *población* de Renca. Além da ajuda após a cheia, os estudantes, professores e artistas também trabalharam na construção de casas provisórias de madeira até que, posteriormente, o governo reconstruiu a *Población*.

De acordo com Joan Jara (1998), Luchín foi resgatado pela equipe formada por alunos da Universidade Técnica do Chile, após a citada tempestade. Uma das líderes do resgate foi a professora Quena, do Departamento de Dança, e que foi quem encontrou a criança. De acordo com Joan Jara (1998), o cavalo mencionado na canção era o único bem da família e fonte de seu sustento, e por isso ficava dentro da casa.

---

<sup>117</sup> Disponível em: < <https://bit.ly/2M0O8xL> > Acesso em 06/09/2018

O menino mostrava sinais de desnutrição, e ficou algumas semanas com Víctor e Joan, e, depois, acabou sendo adotado por Quena com o consentimento da família. Luchín teria ficado a cuidados tanto da família de Víctor quanto da família de Quena. Rojas<sup>118</sup> (2015) afirma que primeiramente Luchín foi resgatado devido a um problema pulmonar, mas que depois de recuperado ficou decidido que seria adotado por Eugenia Arrieta (Quena) porque a família não tinha condições de cuidar dele. Teria, no entanto, vivido realmente um tempo na casa de Víctor Jara, tendo inclusive registro civil na época com o sobrenome de Jara Martinez, de acordo com a mesma jornalista.

Acevedo afirma que *La Población* “representa un punto culminante en la obra de Jara, en cuanto ella logró unir una situación real con lo emotivo y lo político” (ACEVEDO, et. al., s.d., p. 49).

Poema (recitado por Luchín):  
*Naranjita, Naranjita, ¿por qué llora?*  
*porque tengo que llorar.*  
*Anoche pasó mi novia*  
*y no me quiso saludar.*  
*Los pañuelos de mi novia*  
*no se lavan con jabón*  
*se lavan con agüita de sangre de mi corazón*<sup>119</sup>.

Fragil como un volantin  
 En los techos de Barrancas  
 Jugaba el niño Luchin  
 Con sus manitos moradas

Con la pelota de trapo  
 Con el gato y con el perro  
 El caballo lo miraba

En el agua de sus ojos  
 Se bañana el verde claro  
 Gateaba a su corta edad  
 Con el potito embarrado

Con la pelota de trapo  
 Con el gato y con el perro  
 El caballo lo miraba

El caballo era otro juego  
 En aquel pequeño espacio  
 Y al animal parecía  
 Le gustaba ese trabajo

<sup>118</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2UjcDHD>> Acesso em 06/09/2018.

<sup>119</sup> Poema disponível em: <<https://bit.ly/2NABBIM>> Acesso em 06/09/2018.

Con la pelota de trapo  
Con el gato y con el perro  
Y con Luchito mojado

Si hay niños como luchin  
Que comen tierra y gusanos  
Abramos todas las jaulas  
Pa' que vuelen como pajaros

Con la pelota de trapo  
Con el gato y con el perro  
Y también con el caballo

A canção pertence à categoria tradicional camponesa de *Canto a lo Humano*, com versos octossílabos que remetem a condições da vida humana (SIMÕES, 2011), em contraposição ao *Canto a lo Divino*, que remete a temáticas religiosas, como os *cantos de angelitos*, poemas que eram dedicados às crianças mortas.

Jara se mantém na região mediana de sua voz, sendo sua nota mais aguda um si 3 (em tempo fraco), e sem grandes saltos, o que deixa a música mais próxima do caráter oral (característica também do *canto a lo humano*) e também garantindo um timbre mais velado e suave em sua voz.

Em um panorama da obra, *Luchín* é composta na tonalidade de Ré Maior, com uma introdução ao violão sobre o acorde de Dominante (que prepara para a Tônica). Sua estrutura é a forma canção tradicional (A- B- A- B), finalizando também com um pequeno solo de violão, semelhante ao da introdução.

A primeira *semifrase*<sup>120</sup> (ou *motivo*) é formada por dois compassos e tem uma resposta de também dois compassos, formando a primeira frase, que se repete de forma afirmativa, ou seja, com o mesmo desenho, tanto rítmico quanto melódico.

---

<sup>120</sup> Bas (1947, p. 55) utiliza a técnica de separar duas semifrases dentro de uma frase. Isso auxilia no estudo de questões relativas a pergunta-resposta em música, ou seja, o lançamento de uma pequena proposta musical e uma resposta, semelhante ou não a ela, e a constituição de uma reunião das duas, que seria a frase.

6

Frá - gil co - mo un vo - lan - tín en los te - chos de Ba - rran - cas,

Figura 24: Duas semi-frases (ou motivos), de dois compassos cada formando uma frase, com repetição nos quatro compassos seguintes.

A seguir a canção apresenta mais uma semifrase que é respondido por outra semelhante, numa estrutura cuja simetria é quebrada em seguida por uma mudança na frase.

G/B A7 G G/B A7 G

con la pe - lo - ta de tra - po, con el ga - to y con el pe - rro,

Figura 25: Segunda frase de quatro compassos, formada por motivo de dois compassos.

19

G/B A7 F#4

el ca - ba - llo lo mi - ra - ba.

Figura 26: Quebra na simetria, com finalização da melodia em tempo fraco.

Portanto, há frases afirmativas (uma responde a outra semelhantemente) que finalizam o período em uma frase não-simétrica. Percebemos que há a presença de cadência suspensiva ao final da música (que termina num acorde de dominante). Zamacois (1990) define como “fórmula melódica inconcreta” a que resulta de efeito suspensivo, e que termina com a tônica em terminação no tempo fraco ou com uma das notas do acorde da tônica em tempo fraco (que seria o caso do “rabicho” final na nota fá sustenido, caso seja considerado para análise). Também corroborando para o sentimento suspensivo da música, a frase cantada (melodia) finaliza em um tempo fraco (segundo tempo).

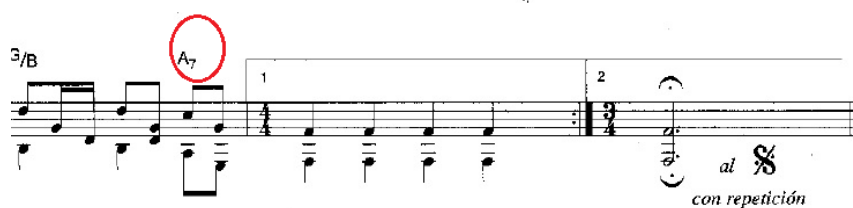


Figura 27: Finalização da canção - ao violão - tem como último acorde uma dominante com sétima (cadência suspensiva), e com um "rabicho" na nota fá#.

Em relação ao discurso de Jara em 1973, em gravação de um programa para uma TV peruana, ele diz:

Este es un bandido chiquitito<sup>121</sup>. Um ‘caudito’ cómo decimos nosotros allá en Chile. Caudito chiquitito de 5 años. Imaginas. Es un bandidito. Así con la cara sucia, enbarradito. Que juega con su pelotita de trapo. Juega con los perros que andan sempre al redor de él. Con caballo también. Porque el papá... el papá trabaja con una carretela, y el caballo, claro, lo deja a la casa. Y como no hay mucho espacio, de pronto el caballo está ahí, mirando al Luchín, que juega ante a las patas del. Este es un bandidito chico. Pero lo mejor, este bandidito, en unos veinte años más, o en unos quince años más, va ser capaz de dirigir una fabrica en mi país<sup>122</sup>.

Jara utiliza aqui da sua formação em teatro, e olha para a câmera como se olhasse para uma pessoa a quem conta a histórica da canção. A forma de sua narrativa com suspensões e caráter dramático da entonação também colaboram para essa impressão. Simões (2011) também se refere a essa música e o discurso que a antecede em sua tese. O discurso, de acordo com a autora, prevê, com otimismo, a instauração do socialismo, algo com o que não concordamos em sua integralidade, pois Jara já devia perceber que a luta pelo governo socialista estava apenas

<sup>121</sup> O bandido seria o segundo ao qual Jara se refere na apresentação. Antes de cantar a canção anterior, “El derecho de vivir en paz”, Jara explica que vai cantar duas canções sobre dois “bandidos”, o primeiro é Ho Chi Minh, e o segundo, Luchín.

<sup>122</sup> Disponível em: < <https://bit.ly/1WaHizR> > Acesso em 01/09/2018. Transcrição nossa.

começando no Chile, dada as tentativas das elites econômicas e empresariais de barrar as reformas de Allende, consideramos, portanto, que esse discurso é mais uma chamada à luta, com a descrição da situação atual do menino e seu possível futuro, caso o governo socialista tivesse sucesso.

Pouco depois dessa apresentação, Jara voltou às pressas ao Chile devido a uma das tentativas de golpes que ocorreu semanas antes do golpe de fato. Portanto, o Chile passava por uma crise política e social cada vez mais grave, algo perceptível há vários meses por Jara, dado que ele era ativo nos trabalhos voluntários, passeatas e composição de canções contra as tentativas de desestabilização do governo de Allende, bem como canções que lamentavam a cisão social chilena.

Levando em consideração o contexto social em relação à arte, chegamos à ideia que o sentido da música de Víctor Jara muda para o próprio compositor com a mudança do contexto em que vivia, e o discurso a respeito da música é uma amostra disso. O discurso sobre a música feito por Jara antes de sua apresentação no Peru aponta para um sentido mais revolucionário e mais decolonial do que se pode apreender somente com a canção na gravação do álbum. *Luchín* não é só mais o personagem uma denúncia em relação às condições miseráveis e para o qual devemos “abrir as jaulas” ele é um “bandidito chico”, um futuro “dirigente de uma fábrica”, um agente de mudança e sujeito da história.

A cadência suspensiva, bem como as finalizações de frases nos tempos fracos, evocam o sentido da canção como uma “história que ainda não acabou”, salientando não só a questão da continuidade da história da tomada da Herminda de La Victoria contada no álbum – mesmo porque a canção foi escrita antes das outras desse disco – , mas também a questão da história que ainda se desenrola da revolução que levaria o Chile a um país socialista.

### 3.4. “Invadindo a Invasão Cultural” - O uso da guitarra elétrica na NCCh<sup>123</sup>

*El derecho de vivir en paz*, lançada em 1971, no álbum de mesmo nome, se tornou uma das canções mais populares de Jara. A letra é uma homenagem ao líder Ho Chi Minh e uma denúncia contra a interferência dos Estados Unidos no Vietnã. É também uma das poucas de suas canções que utiliza guitarra elétrica. Franco Fabbri (1981), como apontamos na introdução, afirma que ainda hoje no gênero chamado “canção política” o uso de instrumentos elétricos é um tabu, a eletrificação “ainda é considerada uma violação” (1981, p. 66). Cabe ressaltar aqui que, como músico extremamente politizado, 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. Resistência semelhante ao uso da guitarra elétrica pode ser observada no cenário brasileiro de 1967, quando da polêmica a respeito da utilização de guitarras elétricas na Música Popular Brasileira (MPB), quando “um simples timbre instrumental trazia em si um conjunto de significados não só estéticos, mas ideológicos e culturais” (NAPOLITANO, 2002, p. 99). Esse instrumento evocava, para muitos críticos, a tentativa de dominação cultural por parte dos chamados “países desenvolvidos”.

A canção aqui analisada, além de usar a guitarra, tem em sua instrumentação também bateria e órgão elétrico. Foi gravada em conjunto com o grupo de rock chileno Los Blops, que misturava o gênero *rock* com instrumentos chilenos. Nessa canção é dada uma grande importância a esses instrumentos elétricos, quebrando com o estilo anterior de Jara, que se utilizava primordialmente de violão, e por vezes de instrumentos indígenas ou, mais raramente instrumentos europeus acústicos “clássicos” (violino, flautas, violoncelo). Esses últimos poderiam ser justificados por Jara rechaçar a divisão entre música erudita e popular, como já apontado nesse trabalho. Mas guitarra elétrica nesse período era ligada ao chamado “imperialismo ianque” e às músicas cantadas em inglês (ZUÑIGA, 2014). Podemos inferir que, dado o contexto no qual os Estados Unidos interferiam constantemente em países como o Vietnã, a Guatemala e outros países, principalmente da América Central, resistir aos modismos musicais dali advindos era considerado uma forma de resistência e protesto contra a dominação efetiva e a dominação cultural. Esse imperialismo cultural e efetivo está relacionado à colonialidade do ser,

---

<sup>123</sup> Parte deste subcapítulo foi apresentada no I GELLNORTE (I Encontro do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte), no ano de 2017 no Campus Sede da Universidade Federal do Acre, com artigo com intitulado: “‘Invadindo a Invasão Cultural’ - Víctor Jara e o uso da guitarra elétrica na *Nueva Canción Chilena*”.



como apontada por Mignolo (2005), a partir da qual os Estados Unidos, no lugar da Europa, impõe seu modo de vida, sua visão de mundo e sua perspectiva aos países “subalternos”.

Por outro lado, Jara não era totalmente avesso ao diálogo com os Estados Unidos. Como já afirmamos, 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), cantada também 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, Jara não era compositor hermético que se isolava de quaisquer influências estrangeiras, o que, por fim, se evidencia nas próprias apropriações constantes em *El Derecho de Vivir en Paz*.

É importante apontar que o grupo Los Blops também se dedicava ao conteúdo político em suas canções e trabalhou para a eleição de Salvador Allende (ZUÑIGA, 2014), ou seja, os seus integrantes estavam envolvidos nas mesmas questões que os grupos “tradicionais” da NCCh: utilização do folclore, de instrumentos indígenas, temáticas relativas ao problema nos campos e nas cidades, denúncias e questões políticas.

*El Derecho de Vivir en Paz* é a única música de Jara, dentre toda sua obra, classificada como estilo “pop” por Schmidecke (2015). O contexto no qual foi composta é de esperanças devido à eleição de Allende. San Román observa que o uso de guitarras elétricas foi significativo: Jara esperava “invadir a invasão cultural”, ou seja, utilizar-se do elemento estrangeiro para veicular seu conteúdo 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”<sup>124</sup>. (SAN ROMÁN, 2014, pos. 414-418)

Portanto, o álbum, gravado em 1971, ainda estava imerso no contexto do sentimento de vitórias e esperanças advindo da vitória do partido socialista Unidad Popular no Chile.

El derecho de vivir,

---

<sup>124</sup>“‘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.

poeta Ho chi minh,  
que golpea de Vietnam  
a toda la humanidad,  
ningún cañon borrará  
el surco de tu arrozal,  
El derecho de vivir en paz.

Indochina es el lugar,  
más allá del ancho mar,  
donde revientan la flor  
con genocidio y napalm.  
La luna es una explosión  
que funde todo el clamor.  
El derecho de vivir en paz.

Tío Ho, nuestra canción  
es fuego de puro amor,  
es palomo palomar,  
olivo del olivar  
es el canto universal,  
cadena que hará triunfar  
el derecho de vivir en paz.

Cienfuentes (2014) afirma que na introdução o tiple, instrumento colombiano, foi utilizado de forma a imitar uma “sonoridade asiática”, próxima ao *dan bau* vietnamita ou ao koto japonês<sup>125</sup>. O instrumento repete a mesma figura rítmica ao longo de toda a canção:



Figura 28: figura rítmica do tiple, que se repete ao longo de toda a canção

A estrutura da canção é mais simples que outras analisadas neste trabalho – só não o sendo mais por causa da intervenção instrumental. Basicamente, há a introdução e uma parte “A” que se repete seis vezes, com duas frases musicais que se repetem. A primeira frase é repetida duas vezes antes da segunda frase (resposta). Todas as estrofes terminam com a repetição do verso “El derecho de vivir en paz”, ocasionando um atendimento às expectativas tanto no campo literário quanto no campo melódico (dado que a frase segue com o mesmo desenho, exceto na

<sup>125</sup> Na verdade, ao ouvirmos amostras de ambos os instrumentos, a sonoridade do tiple se assemelha muito mais à do koto japonês do que à do dan bau.

última ocasião). É interessante perceber que a primeira frase tem entre seus acordes principais acordes maiores (G, A, G, A, C, G) enquanto que a segunda frase apresenta acordes menores (ré menor, mi, lá menor, sol maior e lá maior) :

Figura 29: A primeira frase musical (destacada) cujo mesmo desenho se repete ao longo da música.

Figura 30: Segunda frase, iniciada com “ningun canón borrará” – pertinente perceber os acordes em tom menor (Dm, Am).

É interessante perceber, na primeira frase, o salto melódico dado pela voz para se referir a Ho Chi Min – um salto de oitava que pode ter sido utilizado para enaltecer a figura do herói. Mesmo que nas repetições o salto de oitava se repita (já que a melodia se repete) acreditamos ser significativo que, na apresentação do tema, o salto ocorra nessa ocasião. A figura de Ho Chi

Minh, é, de fato, significativa. Após a segunda frase, há uma cadência que leva novamente à repetição da primeira parte (com mesma melodia, porém letras diferentes).

Na apresentação gravada no Peru em 1973 (como *Luchín*, analisada no subitem anterior) Jara se refere desta forma a essa música:

Ahora quisiera hablarles a ustedes y cantarle por supuesto también... canciones de bandidos, de dos bandidos. El primer bandido... Por que... Bueno, primero tenemos que aclarar, hay bandidos y bandidos, es decir... Hay hombres que desenvuelven en el bandidaje por el bien de los demás y hay otros bandidos que, buen, se dedican al mal de los demás. Este bandido fue un hombre que incluso pasó 40 días e 40 noches enterado hasta la cintura en el agua, en un túnel subterráneo para que no lo pillaran. Logró salvar con vida porque era un bandido que atraía mucho a los demás. Logro salvar con vida y posteriormente ja en la superficie , bajo el sol asiático oriental, luminoso y rumoroso también, de Vietnam, Ho Chi Min logró la unidad de su país y conquistar una patria libre. A ese bandido, a Ho Chi min, a libertad de Vietnam por fin alcanzada, esta canción<sup>126</sup>.

Finalmente, cabe apontar para a 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, de forma dramática, o centro tonal rumo à relativa menor. O modo lídio/dórico, evocado tanto por meio dessa resolução incomum quanto através do quarto grau suspenso, evoca sonoridades orientais, que talvez possam 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 orientalista, ideia reforçada pela imitação de uma “sonoridade asiática” feita pelo solo de tiple mencionado anteriormente.



Figura 31: cadência deceptiva que leva ao Mi menor (Em) ao invés de ao Sol maior (G), tonalidade da canção

<sup>126</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xjqa-3oL9Bc>> Acesso em 01/09/2018. Transcrição nossa.

Apesar dessas observações, o que consideramos de mais inovador nessa canção, pelo menos de seu ponto de vista estético, é a parceria com o grupo de rock Los Blops e a intervenção instrumental com improvisações, bem como a textura criada ao longo das repetições da melodia. O fato de essa canção não ser somente a primeira do álbum, mas também ser a que dá o nome a ele, estabelece seu lugar na hierarquia entre as outras músicas que o compõem e também na discografia de Jara.

Mendivil (2014) ressalta que a parceria de Jara com Los Blops abriu o caminho para que outros grupos de rock chilenos fizessem misturas de gêneros semelhantes, unindo as guitarras aos 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 subcultural en Santiago, Valparaíso o París. (MENDÍVIL *apud* KARMIN e FARÍAS, 2014, p. 10)

Portanto, *El Derecho de vivir en paz* pode ser considerada como tendo um papel inovador na NCCh, o que se mostra, esteticamente, no momento do desenvolvimento da 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 Patricio Castillo, Inti-Illimani 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 se utilizando mais proeminentemente das guitarras do que a de Jara, que, no entanto, foi mais marcante, sendo que a improvisação realizada na gravação o foi também para o 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)

Durante a canção, os instrumentos elétricos e a bateria vão paulatinamente intensificando sua presença, o que termina por culminar nesse solo progressivo, experimental, ao qual se refere Gatti.

Em relação à letra, podemos perceber alguns jogos de apropriações que se entrelaçam com o uso da guitarra e do gênero *pop* desta canção. A força do povo vietnamita é exposta nos versos “ningún cañón borrara/ el surco de tu arrozal”, apesar de identificarmos aí, no entanto, novamente certa orientalização da região, ligando-a à atividade econômica que seria representativa do continente asiático.

Após Jara denunciar a guerra que consiste em um genocídio (“com genocídio y napalm”), ele se apropria da figura do “Tio Sam”, transferindo-a para Ho Chi Minh, para quem o fogo que dirige é de amor, e não de *napalm* (“Tío Ho, nuestra canción es fuego de puro amor”). Além disso, Jara se refere à própria canção como o canto universal (“es el canto universal”), em contraposição, nesse contexto, à música popular norte-americana. Temos aí, portanto, a luta de apropriação dos signos do qual falam Bakhtin/Volochínov (2010), e também de seus significados, associando-os às propostas ligadas à NCCh. Recorrendo ainda a Bakhtin, podemos perceber que, tanto pela diferença no uso da linguagem harmônica e de forma, nas suas referências, no caráter simples da canção e no uso dos instrumentos, podemos dizer que essa canção não seria dirigida somente a um público “latino”-americano, como também ao público norte-americano, e, pela linguagem, ao próprio povo vietnamita (já que Jara canta: “el surco de tu arrozal” e o vocativo “Tio ho,”).

Nesta música, em contraste com as outras analisadas, não percebemos claramente uma relação entre letra e melodia, com exceção talvez no salto melódico, de quinta ascendente, que finaliza a canção, e que evoca um claro caráter triunfal. A proposta de Jara, como percebemos, era outra, com uma relação mais perceptível entre a temática e o uso da instrumentação e das experimentações realizadas, envolvendo mais questões de estilo do que de expressividade adquirida nas relações melodia-letra.

Víctor Jara percebeu que seria possível “invadir a invasão cultural” pela guitarra elétrica e os artistas da NCCh se apropriaram desse instrumento, o que propiciou novas sonoridades e possibilidades advindas tanto das novas combinações instrumentais possíveis quanto no uso desse instrumento contra a ideologia imperialista 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).

Dessa forma, o uso da guitarra elétrica era uma forma de “invadir a invasão cultural” representada pelo *rock* e seus instrumentos. Assim, a proposta revolucionária poderia ganhar força ao mesmo tempo em que afirmaria a liberdade criativa da NCCh. Percebemos aqui bem desenhada a poética de relação, da qual fala Glissant (2005), pois Jara vai ao encontro de influências até então rechaçadas por grande parte do movimento da NCCh. Vemos, ainda, a forma de embate cultural que Stuart Hall (2003) afirma haver entre as manifestações culturais populares e a tentativa de dominação por parte da classe hegemônica, em uma luta de apropriação/reapropriação.

### 3.5. Vientos del Pueblo

Nesse período, as canções otimistas, como *Abre la ventana*, *Vamos por ancho camino*, satíricas ou mesmo humorísticas como *A la molina no voy más*, *Las casitas del Barrio Alto* ou *Ni chicha ni limoná*, que faziam parte do álbum *El Derecho de Vivir en Paz*, deram lugar a canções que expressavam a inquietude de Jara diante das ameaças de grupos terroristas de direita, como o *Patria y Libertad* e de ações que visavam criar dificuldades para o governo de Allende. Como canções que expressam esse sentimento estão *Aqui me quedo* (sobre o poema de Pablo Neruda), *Vientos del Pueblo* e *Manifiesto*.

*Vientos del Pueblo* é baseada em poemas do espanhol Miguel Hernandez (1910-1942), presentes na coletânea publicada com o nome *Vientos del Pueblo* (1936-1937)<sup>127</sup>. Alguns dos

---

<sup>127</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/2XvmqvW>> Acesso em 27/08/2018

versos finais da canção são do poema chamado *Sentado sobre los muertos*, e outros de *Vientos del pueblo me llevan*, como explicitaremos a seguir.

Os versos de Hernandez que são reproduzidos na canção são: “*Vientos del pueblo me llevan,/ vientos del pueblo me arrastran,/ me esparcen el corazón/ y me aventan la garganta*”, presentes no poema *Vientos del pueblo me llevan*, e “*Aquí estoy para vivir/ mientras el alma me suene,/ y aquí estoy para morir,/ cuando la hora me llegue,/ en los veneros del pueblo/ desde ahora y desde siempre./ Varios tragos es la vida/ y un solo trago es la muerte*”, de *Sentado sobre los muertos* (destaques nossos para as partes que constam na canção de Jara). Joan Jara afirmou, como mencionamos anteriormente, que Víctor teria retirado os versos que se referem à morte por considerar demasiado deprimente. Transcrevemos a letra de Jara abaixo:

De nuevo quieren manchar  
mi tierra con sangre obrera,  
los que hablan de libertad  
y tienen las manos negras;  
los que quieren dividir  
a la madre de sus hijos  
y quieren reconstruir  
la cruz que arrastrara Cristo

Quieren ocultar la infamia  
que legaron desde siglos  
perlo el color de asesinos  
no borrarán de su cara.  
Ya fueran miles y miles  
los que entregaron su sangre  
y en caudales generosos  
multiplicaron los panes.

Ahora quiero vivir  
junto a mi hijo y mi hermano  
la primavera que todos  
vamos construyendo a diario.  
No me asusta la amenaza,  
patrones de la miseria,  
la estrella de la esperanza  
continuará siendo nuestra

Vientos del pueblo me llaman,  
vientos del pueblo me llevan,  
me esparcen el corazón  
y me avientan la garganta.  
Así cantará el poeta



mientras el alma me suene,  
por los caminos del pueblo  
desde ahora y para siempre.

A canção faz referência ao grupo *Patria y Libertad*, logo em seu início: “los que hablan de libertad/ y tienen las manos negras” – as “mãos negras” podem ser referência ao símbolo do *Patria y Libertad* – uma corrente quebrada, mas que lembrava uma “aranha negra”, alcunha pelo qual o grupo se tornaria conhecido (BRUM, 2013)<sup>128</sup>, também sendo “Mão Negra” o nome da organização terrorista à qual foi atribuído o assassinato de Francisco Ferdinando, que acabou causando o estopim da Primeira Guerra. De forma que são os terroristas que querem “de novo” manchar a terra com o sangue do trabalhador – ou seja, esse sangue já foi derramado antes (no caso, antes do governo de Allende), e querem “ocultar a infâmia” legada há séculos – Jara, portanto, liga os terroristas à elite que explora os trabalhadores desde o período de colônia e que perdurou após a independência, e aqui podemos encontrar um sentido decolonial: na busca de libertação do povo em relação àqueles que exploram os trabalhadores. Jara se refere ao presente, ao governo de Allende, como a “primavera” que todos constroem no cotidiano, junto a “mi hijo y me hermano”, contra a qual atentam as ameaças dos “patrones de la miseria” – novamente a elite que lucra com o empobrecimento dos explorados. Na letra novamente é evocada a “estrela da esperança”, mencionada em *El arado* – já alcançada, pois “continuará siendo nuestra” -, e aqui ela está contraposta aos “patrones de la miseria” que constituem a ameaça à essa primavera.

Nos trechos que se utilizam do poema de Hernandez, “Vientos del pueblo me llaman,/ vientos del pueblo me llevan,/ me esparcen el corazón/ y me avientan la garganta./ Así cantará el poeta/ mientras el alma me suene, / por los caminos del pueblo/ desde ahora y para siempre”. Jara mistura seu eu-poético ao de Hernandez, ao se utilizar da primeira pessoa e em seguida cantar “Así cantará el poeta/ mientras el alma me suene”. Assim, ambos seguem os ventos e os caminhos do povo.

A instrumentação reúne, além do canto e do violão, o tiple, o charango, quenás<sup>129</sup> e o bombo - portanto, está presente, como em outras canções da NCCh, uma poética de relação – o

<sup>128</sup> < <https://bit.ly/2tJHO36> > Acesso em 27/08/2018

<sup>129</sup> Há uma definição do charango e da quena dada por Joan Jara na página 137 desta dissertação. Mas pode-se definir rapidamente a quena como uma flauta de origem andina e o charango como um instrumento de cordas, esteticamente semelhante a um violão pequeno.

violão, trazido pelos espanhóis e ligado nas Américas ao popular (como mencionado já nesta dissertação), ao lado dos instrumentos de origem indígena e com a forma e harmonia “europeias”.

O tiple e o violão realizam uma pequena introdução com acorde de lá menor arpejado (“arpejado” significa uma nota tocada após a outra rapidamente, e não simultaneamente) – o tempo binário propicia uma ambientação de marcha à canção. O compasso binário (2/4 ou 6/8) é comumente utilizado em diversos tipos de hinos. Ao iniciar o canto, continua o mesmo padrão no acompanhamento, com o violão realizando notas no contratempo a partir do verso “los que quieren dividir” (o que não está indicado na partitura, mas é perceptível na gravação):

The musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'Canto' and contains a vocal line with four notes. The second staff is labeled 'Tiple' and contains a treble clef with four chords, each marked with a wavy line indicating arpeggiation. The third staff is labeled 'Charango' and contains a treble clef with four notes. The fourth staff is labeled 'Guitarra' and contains a treble clef with four chords, each marked with a wavy line indicating arpeggiation. The fifth staff is labeled 'Bombo' and contains a bass clef with four notes.

Figura 32: Curta introdução com acordes arpejados (sinal ondulado ao lado do acorde)

Víctor canta os versos iniciando em um registro mais baixo de sua voz, subindo a região a cada verso, o que na partitura é facilmente visível pela subida das notas finais de cada verso (sol, lá, si, dó):

De nue-vo quie-ren man - char mi tie - rra con san - gre o - bre - ra los  
 que ha - blan de li - ber - tad y tie - nen las ma - nos ne - gras, los

Figura 33: Notas finais de cada verso (sol - lá - si - dó) em destaque.

Na segunda estrofe o bombo e o charango se somam ao tiple e ao violão, o que naturalmente aumenta a intensidade da música. Após um pequeno solo de tiple se modifica o acompanhamento, adotando o “galope Jara”:

A - ho - ra quie - ro vi-

M P P

Cada vez más intenso *sigue*

Figura 34: O acompanhamento modifica, com o "galope Jara" propiciando um som mais cheio ao acompanhamento.

Deve-se recordar, para melhor compreender o próximo texto, que Joan Jara afirma que nesse momento Víctor sofria ameaças de membros da direita radical, inclusive com ataques nas ruas. Ao cantar “No me asusta la amenaza,/ patrones de la miseria,/ la estrella de la esperanza/ continuará siendo nuestra”, Víctor se mantém no registro agudo da sua voz, e sustenta a última nota numa fermata (representada por um ponto com um semicírculo acima da nota, que significa que esta deve segurada livremente) em acorde de mi menor, gerando um acento dramático ao trecho. É importante indicar que aqui há uma diferença entre a partitura e a canção gravada – na partitura a nota longa seguida de fermata é já no começo do verso “La estrella (...)”, mas na gravação percebe-se que a nota longa/fermata é na sílaba final de “miseria”. A fermata gera no

ouvinte a sensação de suspensão, bem como de expectativa de como se desenrolará os momentos seguintes da música. Dado que o acorde que acompanha a fermata é de sol menor (sétimo grau da tonalidade de lá menor), esse sentimento é ainda mais realçado:

The image shows a musical score for a piece in G minor. The top staff is the vocal line with lyrics: "No me a sus ta la me na za, ca tro nes de la mi se ria, La". Above the staff are chord markings: F#m, C, and A\_m. The bottom three staves are for Canto, Tiple, and Charango/Guitarra. The guitar part has a Gm6 chord at measure 41, which is highlighted with an orange box. The vocal line also has a fermata at the end of the phrase "La", also highlighted with an orange box. The lyrics for the bottom part are: "tre es -- lla de la pe as - ran - za con - ti - nua - rá sien - do nues".

Figura 35: Dramaticidade conseguida através do prolongamento do final do verso com fermata acompanhada de acorde em mi menor (destaque). Não concordamos com a indicação da letra na partitura, pois na gravação a sílaba segurada é a final de "miseria".

A seguir, com a mudança de compasso (de 6/8 para 3/4), bem como as pausas presentes no acompanhamento, propiciam a impressão de que a canção ficou mais “tranquila” para os versos “La estrella de la esperanza continuará siendo nuestra” – e logo em seguida o retorno do compasso 6/8 e do acompanhamento “galope Jara” já colocam “movimento” na canção. Novamente há uma diferença entre a partitura escrita e a gravação de Jara, já que a partitura indica que imediatamente volta o canto, mas na gravação há um pequeno solo de tiple<sup>130</sup>.

<sup>130</sup> Essas diferenças apontadas podem acontecer devido à alguma versão diferente que pode ter sido utilizada pelos transcritores.

Figura 36: mudança de compasso para 3/4, com pausa no acompanhamento. Já na última sílaba do “nuestra” volta o compasso 6/8 e o “galope Jara”, já propiciando mais movimento na canção;

A entrada das quenenas realizando um contracanto em terças, praticamente ao final da música, iniciando também num registro grave e indo gradativamente ao agudo, com saltos até de quintas e sextas carregam a música com ar dramático. Elas surgem, também, já apresentando o desenho rítmico que irá se repetir: uma descida com semicolcheias e colcheia em movimento descendente seguida de um salto ascendente.

Figura 37: Entrada das quenenas, em registro grave com descidas e saltos.

É interessante perceber que os movimentos em semicolcheias e os saltos de quinta acontecem, muitas das vezes, em momentos de pausa ou prolongamento do canto ou em notas

mais altas do que as que estão sendo cantadas, características que geram um destaque para o que o desenho melódico que as quenas realizam.

The image shows two systems of musical notation. The first system features a vocal line with lyrics "cen el co - ra - zón y me vena - tan la gar - gan -" and a quena accompaniment. A large orange rectangle highlights a quena passage during a vocal pause. The second system features a vocal line with lyrics "ta. A - sí can - ta - rá poe - e - ta mien - ras el al - ma me sue -" and a quena accompaniment. Two orange rectangles highlight quena passages during vocal pauses, and two orange circles highlight quena notes that are higher than the vocal line.

Figura 38: Quenas ganham destaque, realizando movimentos na pausa da voz (destaque em quadrado) ou com saltos de quinta que atingem notas mais altas que as do canto (circunferências).

No final, o ritmo das quenas acompanha o do canto, com uma das quenas em registro mais alto que o cantado por Jara, e elas que encerram a canção com um movimento rápido de descida em semicolcheias e colcheia sem prolongamento.

The image shows a musical score for the final section of a piece. It includes staves for Canto, Quenas, Tiple, Charango, and Guitarra. The top system has chords E7, F, and Am. The bottom system shows rhythmic notation for the instruments, including a Tiple staff with notes and a Charango/Guitarra staff with rhythmic symbols. The score ends with a final chord of Am.

Figura 39: movimento ritmico das quenas igual ao do canto, com finalização em semicolcheias e colcheia e sem prolongamento podendo ser interpretadas como um “amém” final.

As quenás tocando em seus registros agudos nos compassos finais geram quase que uma dissonância, apesar do intervalo de quarta justa, e a finalização nas notas rápidas das colcheias/semicolcheias após a sensação de suspensão produzida pelas figuras rítmicas lentas (mínimas pontuadas) dos compassos anteriores reforçam o fim abrupto dessa canção, entrando em choque, e, ao mesmo tempo, fechando os versos religiosos “desde ahora e para siempre”, quase que como um “amém” final.

Essa canção apresenta um caráter que observamos ser claramente decolonial – tanto na identificação das elites que exploram o povo há séculos, que buscam esconder o sangue derramado nos massacres e explorações, quanto na luta evocada na letra, reforçada pelo caráter de marcha da música.

### 3.6. Manifiesto

*Manifiesto* é considerada por Joan o testamento musical de Víctor Jara. Sobre o processo composicional Joan conta que:

A canção de Isla Negra perdeu-se, porque nunca chegou a ser gravada, mas, naquelas semanas, Víctor compôs uma outra, para explicar as razões que o levavam a cantar, pois achava que era necessário fazê-la antes que fosse tarde demais. Enquanto trabalhava nela, estava tranquilo, introvertido e reservado. De dentro de casa, eu o ouvia cantarolar suavemente no estúdio. Enfim, veio chamar-me para escutá-la. Embora fosse belíssima, senti um aperto no coração ao ouvi-lo cantar. Sabia que estava escrevendo seu testamento. (JARA, 1998, p. 304)

Essa canção tem uma harmonia complexa, como a apresentada muitas vezes por Víctor, com muitos acordes com sétimas, inclusive nos acordes da tônica (Si menor). É necessário apontar aqui que Víctor a gravou para um disco que seria lançado com o nome de *Tiempos que cambian* e Joan Jara, que levou as fitas originais quando foi para a Inglaterra, editou lá o disco, modificando seu nome para *Manifiesto*<sup>131</sup>.

A estrutura da canção constitui-se por “[intro] A BB A BB [repetição intro] A Coda”. A letra aborda a visão que Jara tem da sua música e menciona Violeta Parra entre suas inspirações, como também critica a indústria fonográfica estrangeira, a qual ele mencionou mais de uma vez

<sup>131</sup> <<http://fundacionvictorjara.org/sitio/una-breve-historia-del-disco-manifiesto/>> acesso em 18/05/2018.

em seus discursos, como vimos ao longo desta dissertação. A instrumentação consiste em voz, dois violões e tiple. Talvez coincidentemente, o primeiro verso da canção *Yo no canto por cantar* é o nome de um álbum lançado por Mercedes Sosa na década de 1960, o que revelaria nesta canção talvez duas intertextualidades, uma na menção à Parra, outra na menção à Sosa:

Yo no canto por cantar  
ni por tener buena voz,  
canto porque la guitarra  
tiene sentido y razón.

Tiene corazón de tierra  
y alas de palomita,  
es como el agua bendida  
santigua glorias y penas.  
Aquí se encajó mi canto,  
como dijera Violeta,  
guitarra trabajadora  
con olor a primavera.

Que no es guitarra de ricos  
ni cosa que se parezca,  
mi canto es de los andamios  
para alcanzar las estrellas

Que el canto tiene sentido  
cuando palpita en las venas  
del que morirá cantando  
las verdades verdaderas,  
no las losonjas fugaces  
ni las famas extrajeras  
sino el canto de una lonja  
hasta el fondo de la tierra

Ahí donde llega todo  
y donde todo comienza,  
canto que ha sido valiente  
siempre será canción nueva

A parte do canto utiliza uma extensão considerável, indo do si<sub>2</sub> ao fá#<sub>4</sub> (ou seja, Jara vai do grave ao agudo de sua voz), além de apresentar ornamentos<sup>132</sup>. A harmonia complexa, a mudança constante na forma de compasso, e a existência de ornamentos na parte cantada indicam que Jara buscou uma construção mais complexa nesta canção – apesar de ela se manter simples em diversos sentidos (como forma e instrumentação). É interessante apontar que quando Jara

---

<sup>132</sup> Chamamos aqui de “ornamentos” ou “floreios” em canto quando o cantor realiza mais de uma nota por sílaba.



canta “ni por tener buena voz” exatamente na parte que diz as palavras “canto” e “cantar” ele realiza ornamentações, bem como em “voz” mostrado as seguir:

Figure 40 shows a musical score for a song. The top staff is labeled 'Canto' and the bottom staff is labeled 'Guit. II'. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The music starts at measure 13. The vocal line has two red boxes highlighting ornaments: one on the word 'canto' and another on the word 'cantar'. The guitar accompaniment consists of eighth-note chords. The lyrics are 'Yo no can-to por can - tar'.

Figura 40: Ornamentos nas palavras "canto" e "cantar"

Figure 41 shows a musical score. The top staff has a red box highlighting an ornament on the word 'voz'. The guitar accompaniment is in the bottom staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The lyrics are 'ni por te-ner bue-na voz,'. The chords above the staff are A, Em, and F#m7.

Figura 41: ornamento na palavra "voz"

Outro ornamento também acontece na palavra “razón”:

Figure 42 shows a musical score. The top staff has a red box highlighting an ornament on the word 'razón'. The guitar accompaniment is in the bottom staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The lyrics are 'tie - ne sen - ti - do y razón.'. The chords above the staff are Bm7, A, Em, and Bm7.

Figura 42: Ornamento na palavra "razón".

O acompanhamento do violão II permanece com o mesmo padrão rítmico ao longo de toda música. O tipo de acompanhamento, ainda mais quando se junta o primeiro violão, propicia densidade sonora:



Figura 43: figura rítmica do violão dois que se repetirá ao longo de toda a canção

Também percebemos um desenho melódico condizente com a letra no verso “tiene corazón de tierra”, quando Jara permanece em um registro baixo de sua voz, e há pouca movimentação de notas, mas, no verso seguinte, “y alas de palomita”, o canto inicia a frase no si<sup>3</sup> no começo da frase vai até o ré<sup>5</sup>, ou seja, sobe a uma distância maior que uma oitava, acompanhando a narrativa poética.



Figura 44: Registro grave da voz (tiene corazón te tierra) e movimento de mais de uma oitava para o registro agudo (y alas de palomita)

Após a subida de mais de uma oitava, Jara permanece no registro agudo de sua voz, subindo ainda mais, até o fá<sup>#5</sup>, estabelecendo uma grande dramaticidade, destacada por mais um floreio na palavra “bendita”. Em seguida, ao cantar “Santigua glorias y penas”, desce novamente ao registro médio-grave, finalizando aí a frase musical, que será repetida com os versos “Aquí se encajó mi canto (registro grave),/ como dijera Violeta (movimento ascendente),/ guitarra trabajadora (registro agudo)/ con olor a primavera (movimento descentente).” É interessante

perceber que novamente Jara faz referência à primavera, que poderia simbolizar os novos tempos trazidos pelo governo de Allende.

D F#m A Em D A D

es como el agua bendita, santigua glorias y penas.

Figura 45: canto no registro agudo (es como el agua bendita) e movimento descendente na finalização da frase (santigua glorias y penas)

Para finalizar a canção, Jara repete a seção “A” terminando com a repetição do verso “Siempre sera canción nueva” para introduzir a Coda:

Bm7 A Em Bm7

can to que ha si do va liente siem pre se ra can ción nue va

**Coda**

A Em Bm7

Siem - pre se - rá canción nue va.

Figura 46: Introdução da coda.

A música finaliza em um acorde de Si menor com nona, com a repetição do verso “Siempre será canción nueva”. Mais dramaticidade é atingida pelo movimento descendente realizado pela voz, seguido por mais um movimento ascendente com um ornamento e um salto de quinta (mi-si), que transmite principalmente um sentimento de triunfo, na última palavra “nueva”:

40

A Em

Siem - pre se - rá can - ción nue

43

B<sub>m9</sub>

e - va.

Figura 47: Finalização com o acorde de si menor com nona (em destaque), com floreio e salto ascendente de quinta na última palavra “nueva”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos, ao longo dessa dissertação, posturas que podemos chamar de decoloniais, tanto em Víctor Jara quanto no movimento da *Nueva Canción Chilena* em geral. Essas posturas decoloniais podem ser demonstradas, primeiramente, na valorização de pessoas e setores populares que eram comumente racializados: isso inclui, principalmente, os indígenas, os moradores de *poblaciones*, os camponeses, trabalhadores urbanos e estudantes. Muitas vezes essas pessoas eram colocadas como exemplos inspiradores, sendo personificados ou não. Como exemplos podemos citar *Angelita Henuman*, uma canção de Jara que tem como tema uma indígena que ele conheceu em uma de suas viagens no interior chileno, *El Lazo*, inspirada em um trabalhador da *población Los Nogales*, e também em canções como *Cuando voy al trabajo*, *El hombre es un creador*, *Te recuerdo Amanda* (nesta última, na apresentação gravada no Peru, Jara diz que a canção é sobre dois operários de qualquer fábrica, de qualquer lugar, de qualquer cidade deste continente). Nesse sentido também há uma busca por representação de heróis que seriam libertadores do povo “latino”-americano (Pancho Villa, Emiliano Zapata, Luis Emilio Recabarren, Che Guevara) ou mesmo que representassem populações exploradas pelo imperialismo norte-americano (como Ho Chi Minh). O exemplo mais representativo talvez seja o disco *La Población*, como afirmamos nesta dissertação, inteiramente dedicado a contar uma história “não-oficial”, contendo depoimentos dos próprios moradores.

Além disso, percebemos também como decolonial a busca desses artistas de refletirem sobre sua própria arte, que pode ser evidenciada no *I Encuentro de la Canción Protesta* em Cuba, bem como em entrevistas realizadas com os artistas. A postura de Jara em não aceitar a nomenclatura que foi apoderada pela indústria norte-americana de “canção de protesto” é um exemplo disso, bem como sua atitude frente à peça por ele dirigida, *Vietrock* e a crítica à indústria cultural feita na composição na canção *Quién mató a Carmencita*. Essa questão também é percebida em afirmações de Jara e de García de que a música vem do povo, com quem os artistas da NCCh aprendiam e se inspiravam.

Novamente devemos salientar que o decolonial é dirigido pelo nosso olhar, os artistas não se declaravam decoloniais – embora pudessem se declarar revolucionários ou anti-imperialistas. Podemos, portanto, também identificar certas posturas que entrariam em choque com a decolonialidade, ou, pelo menos, formariam certas contradições com a postura de questionamento normalmente percebida: como na citação de Jara de que o artista deveria mostrar ao povo sua

realidade; a postura “educativa” de Jara frente às prostitutas colocada no álbum *La Población* e evidenciada por Simões (2011) – nesse aspecto, ao mesmo tempo, pode-se afirmar que o fato de ele dar visibilidade a essas mulheres, normalmente ignoradas e racializadas, poderia contar como mais um diferencial de sua obra; a postura paternalista que citamos confessada pelo próprio membro do grupo Quilapayún, apesar de pouco tempo depois ser corrigida; as questões de orientalização que percebemos na canção *El Derecho de vivir en paz* (com a orientalização de certos aspectos musicais e mesmo a referência ao “arrozal”). Apesar disso, a visão geral de Jara e de outros membros da NCCh é de que os artistas e o povo deveriam caminhar juntos. Isso resultou, já no final de sua carreira, no projeto no qual convidava os trabalhadores de diversas regiões chilenas e encenarem suas próprias peças de teatro.

Outro aspecto “não-decolonial”, seria o de tanto o Jara como outros músicos da NCCh serem filiados ao Partido Comunista, que veiculava uma teoria criada na Europa que talvez não coubesse na América “Latina”. Novamente, por outro lado, é pertinente apontar ele não levava a doutrina “ao pé da letra” (compondo, como citamos, canções em homenagem a Che Guevara, o que contrariava as diretrizes do Partido), sendo sua fidelidade política principal dirigida a Allende, e que, na carta que escreve a Joan, afirma não se considerava ainda um comunista. No entanto, mesmo que haja momentos de choque em relação à decolonialidade, ou mesmo alguns momentos em que há alguma espécie de *orientalização*, acreditamos que isso não demerece e tampouco retira o caráter decolonial presente na obra de Víctor Jara como um todo.

As partir das canções que analisamos, pudemos perceber a preocupação de Víctor Jara em combinar diversos elementos musicais de forma que o discurso musical coincida com o discurso poético e temático em suas canções. Todas apresentam em seus sujeitos ou personagens setores da população racializados na sociedade chilena da época: trabalhadores do campo, tomadores de terra, moradores de poblaciones, a população vietnamita e os trabalhadores em geral, exceto na canção *Manifiesto*, na qual Jara fala sobre seu próprio papel. Cada canção mostra determinadas particularidades, que listamos a seguir.

Em *El Arado*, o movimento das notas do violão evoca o sulcar da terra, as repetições e escalas descendentes no canto condizem com o trabalho contínuo e sofrimento do eu-poético, formando também o cenário que rodeia o camponês. A finalização com o acorde maior se relaciona diretamente com o final esperançoso da letra. O uso de harmonias complexas e a exploração de técnicas violonísticas revelam a postura de Jara de preocupações e exigências

quanto à valoração da música como forma de expressão e de arma revolucionária que viriam ser expressas no *I Encuentro de la Canción Protesta* em Cuba.

Em *Preguntas por Puerto Montt* a introdução ao violão com acordes dominantes e movimentos em semitons prepara o caráter de denúncia geral da canção por meio da geração de tensão. O caráter falado do canto nas estrofes, caracterizado por notas repetidas ou próximas condiz com a denúncia que Jara faz a respeito dos assassinatos perpetrados pela polícia; no refrão, a dramaticidade alcançada pelas notas agudas da voz coincide com os eventos dramáticos evocados pela letra, e a agressividade do rasgueado no acompanhamento ao violão evoca a indignação sentida por Jara em relação ao evento contado.

Em *Luchín* a delicadeza e simplicidade na forma e no acompanhamento e a permanência na região mediana da voz de Jara confirmam a delicadeza da história de Luchín. A harmonia e frases musicais deixadas em suspenso dialogam com o caráter inacabado da história da criança. No discurso presente na apresentação do Peru, Jara reforça o lado revolucionário da canção, associando-o a um futuro dirigente de fábrica.

*El Derecho de Vivir en Paz* possui uma simplicidade na forma e harmonia que entram em choque com a experimentação realizada na instrumentação e em seu momento improvisatório. A simplicidade, tanto na forma quanto na harmonia, pode ter sido pensada exatamente para a música adquirir o caráter de um gênero mais “popular”, ou, como mais propriamente apontado por Schmiedecke (2015), *pop*. O uso do tiple de forma a imitar um *koto* japonês tem relação direta com a temática, mas ao mesmo tempo esse uso e o uso de determinadas harmonias revelam certa orientalização da cultura vietnamita, o que também pode ser percebido pela referência aos arrozais na letra. O jogo na letra da música entre apropriações de figuras e atitudes imperialistas contrapostas ao que é proposto pela canção (o fogo da bomba – o fogo do amor, tio Sam – tio Ho, o universal imperialista – o canto universal da canção) vão ao encontro da apropriação dos instrumentos elétricos e bateria e do estilo *pop* anglo-saxão para a causa anti-imperialista da NCCh.

*Vientos del Pueblo* traz uma instrumentação de origem variada – com instrumentos de origem indígena mesclados ao violão – ajudam a reforçar a noção de que a noção de “povo” adotada inclui tanto as classes populares quanto as populações indígenas. No entanto, esse caráter de mescla instrumental não é exclusivo desta canção. A letra evidencia que aqueles que exploram

e querem derramar o sangue desse povo fazem parte da mesma elite que o domina há séculos e que busca impedir a construção do socialismo. O ganho de densidade instrumental (que começa com acordes de violão) e a condução da voz ao longo da canção acompanham a escalada do caráter dramático da letra na luta contra os atos terroristas da extrema direita. A finalização súbita realizada pelas quenas representa um “amém” após os últimos versos, que evocam uma oração.

*Manifiesto* expõe tanto em sua letra quanto em sua linha melódica e acompanhamento os pensamentos de Jara a respeito da canção revolucionária, associando-a inclusive à Violeta Parra e, talvez, Mercedes Sosa. Jara explora de forma complexa o canto e a harmonia dentro da instrumentação composta por dois violões e tiple. Apesar de se utilizar de ornamentação na voz mantém certa suavidade, sem uso de *fortísimos*, por exemplo.

Nesse ponto, cabe responder a algumas das perguntas colocadas na Introdução: As construções fraseológicas de Jara condizem com a temática das canções no sentido de que aquelas que aqui analisamos, em sua maioria, acompanham os sentimento e ideias passados na letra: seja por se manterem na mesma região da voz, seja por realizarem saltos ou subidas significativas. Na exceção que encontramos, *El derecho de vivir en paz*, a construção da forma e a instrumentação da canção condizem com a proposta de “invadir a invasão cultural”. Dentro os artifícios técnicos e musicais utilizados pelo compositor para transmitir sentimentos e ideias podemos encontrar a própria instrumentação – como o uso das guitarras, o uso de instrumentos indígenas, o uso destes instrumentos indígenas de forma a soar como outros instrumentos (como novamente no caso de *El derecho de vivir en paz*). Tem-se também o uso da voz em sua região mediana ou com timbre suave para canções que falam de crianças (como *Luchín*) ou quando busca transmitir maior tranquilidade (como em *Manifiesto* ou momentos específico de *Vientos del Pueblo*); uso da voz de forma enfática ou com dinâmica forte de forma adquirir caráter de denúncia (como em *Preguntas por Puerto Montt*), o uso de semitons, subidas paulatinas de região de voz, dissonâncias e acordes de dominante, bem como formas de tocar os acordes ao violão para gerar tensão (*Preguntas por Puerto Montt*, *Vientos del Pueblo*); saltos e subidas de região de voz e permanência em regiões agudas para aumento de dramaticidade (*Vientos del Pueblo*, *Preguntas por Puerto Montt*, *Manifiesto*); uso de repetições para reforçar movimentos ou rotinas repetidas (*El Arado*); uso de picardias, de cadências suspensivas e outros tipos de terminações para gerar determinados sentimentos nas finalizações (*El Arado*, *Luchín*, *El derecho de vivir en Paz*, *Vientos del Pueblo*).



Em outras canções que não puderem ser analisadas aqui, mas que podem ser mencionadas tem-se ainda como recursos o uso de instrumentos característicos de outros países, particularmente do Caribe, para reforçar referências e/ou ideias revolucionárias (como o *guiro* em *Móvil Oil Special* ou a *conga* em *A Cochabamba me voy*), o uso de gravação de sons ambientes e de depoimentos (como em geral do álbum *La Población* e na canção *Móvil Oil Special*). *Móvil Oil Special* apresenta ainda recursos humorísticos em seus contracantos na voz do baixo e no coro; a cuidadosa criação de ambientação em *El Pimiento*, principalmente aquela presente no meio da música; a utilização de pente de cabelo como instrumento musical, em *El hombre es un creador*. Todas essas menções confirmam a dedicação de Jara com construção musical.

Nas construções musicais, percebemos, evidentemente, uma poética de relação, como pensada por Glissant, ou mesmo de fronteira, expressão utilizada por Bhabha, já que há a mistura de instrumentos indígenas aos instrumentos trazidos da Europa (nesse caso, principalmente o violão, mas também instrumentos de orquestra) e, ainda, uso dos acordes e da forma-canção (também vinda da Europa, com o formato A-B-A). Nesses casos e, mais prementemente, na parceria com Los Blops, o uso de instrumentos representantes do “imperialismo anglo-saxão” como guitarras, baixo elétrico e bateria representam as incorporações do qual fala Hall (2003), no jogo de trânsitos e representações. Percebemos ainda, aspectos que eram certas “inovações” nas músicas populares advindas do *rock* americano ou inglês, como a utilização de sons ambientes nas canções (presentes em *Pet Sounds* do grupo Beach Boys, lançado em 1966 ou *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, lançado em 1967) que foram também adotados por Víctor Jara como na canção “*Móvil*” *Oil Special* (1969) e em todo o álbum *La Población*, evidenciando que provavelmente Jara estava atualizado em relação ao cenário musical do *pop*, mesmo entre aqueles mais “imperialistas”, apropriando-se também dessas inovações.

Percebemos, ainda, a ligação que Jara realiza entre a abordagem temática, a letra e a música. Na maioria das canções analisadas a linha melódica e o acompanhamento seguem intimamente o desenrolar da letra das canções, fazendo uso de escalas, de saltos melódicos, dissonâncias, ganhos de densidade instrumental, levadas mais suaves ou mais agressivas ao violão. A construção musical, portanto, se encontra em diálogo com a letra e com a temática, que evidenciam um cuidado no tratamento musical nas composições de Jara.

Para responder a última pergunta colocada na Introdução deste trabalho – como Jara se colocava como representante de um ideário político e como via seu papel como artista dentro do

contexto em que vivia? – percebemos que ele se colocava, sobretudo, como um representante e alguém que buscava não só dar voz ao povo, mas colocá-lo como figura inspiradora, enaltecendo suas personagens e seu cotidiano. Nas canções de Jara, aqueles corpos que normalmente estariam “fora do lugar”, utilizando a expressão de Ahmed (2007) são colocados no centro e como protagonistas. Apesar da distância que era criada ao “ascender” socialmente, como afirmou Joan em seu livro, ele sempre buscava retornar às *poblaciones* e visitava seus amigos com frequência. Jara também se colocava como defensor do governo do Unidad Popular, permanecendo fiel à Allende e suas propostas até o fim, como é possível perceber em suas últimas composições. Buscava, ainda, valorizar a criação artística, recorrendo, como mostramos, à construção de acordes dissonantes, à escolha e pesquisa de instrumentação e ao uso da voz de forma elaborada, como podemos perceber já na canção *El Arado*, de 1967.

Há ainda muitos campos de pesquisa a serem explorados na Nova Canção “latino”-americana: estudos das relações musicais/instrumentais em outras composições e outros compositores, estudos referentes às reações e percepções de ouvintes (passados ou atuais) ou da forma mais profunda como os diferentes gêneros musicais “conversavam”, modificações estéticas e temáticas ocorridas após o exílio dos artistas, estudos da decolonialidade nessa ou em outras manifestações artísticas.

Este trabalho espera ter conseguido contribuir um pouco para o conhecimento a respeito desse movimento representativo da canção “latino”-americana, bem como inspirar outros pesquisadores se aventurarem nos estudos a respeito da deste gênero no qual áreas de conhecimento de música, letras, história, antropologia e sociologia se entrelaçam de maneira tão imbricada. Esperamos ter, também, contribuído para mostrar a validade de pesquisas que propiciem um entedimento das relações entre temática, letra e análise formal da música, e inspirar outros estudos que também caminhem por essa senda.

## REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, Claudio; et. al. (org.) Víctor Jara: **Obra Musical Completa**. Santiago: Fundación Víctor Jara, s/d.
- AHMED, Sara. A Phenomenology of Whiteness. **Feminist Theory**, v. 8, n. 2, 2007, pp. 149-168. Disponível em: < <https://bit.ly/2wmcM1H> > Acessado em 13/04/2018.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Prefácio de Margareth Rago. 5ª. Ed., São Paulo: Cortez, 2011.
- ANGELL, Alan. A esquerda na América Latina após c. 1920. In BETHELL, Leslie. (Org.) **América Latina após 1930: Estado e Política**. História da América Latina, vol 7. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, pp. 471 – 546.
- ANGELL, Alan. Chile, 1958 – c. 1990. In BETHELL, Leslie (Org). **América Latina após 1930: México, América Central, Caribe e Repúblicas Andinas**. História da América Latina, vol. 9. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, pp. 853 – 929.
- ATTALI, Jacques. **Noise: The Political Economy of Music**. Theory and history of literature, v. 16. Translation by Brian Massumi, foreword by Frederic Jameson, afterword by Susan McClary. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2009.
- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Fórmula Para o Caos: a Derrubada de Salvador Allende (1970-1973)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Introdução e tradução: Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa: Tzvetan Todorov. 4a. ed. São Paulo: Martins fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail, VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução: Lúcia Teixeira Wisnik & Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 14a. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAS, Julio. **Tratado de la forma Musical**. Buenos Aires: Ricordi, 1947
- BENJAMIN, Walter. **Magia é técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Maria Gagnebin. 7ª. Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BETHELL, Leslie; ROXBOROUGH, Ian (Org.). **A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria**. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BRADING, D. A. La España de los Borbones y su imperio americano. *in*. BETHELL, Leslie (ed.) **Historia de América Latina, tomo 2, América Latina Colonial: Europa y América en los siglos XVI, XVII, XVIII**. Barcelona: Editorial Crítica, 1990, pp. 85-126.

BRUM, Maurício. **Estádio Chile, 1973: Morte e vida de Víctor Jara, a voz da Revolução Chilena**. Coleção direito, política e cidadania; 34. Ijuí: Ed. Unijuí, 2014,

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução: Sérgio Goes de Paula, 2a. edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CANCLINI, Netor G. Gramsci e as culturas populares na América Latina. *In* COUTINHO, Carlos C. E NOGUEIRA, Marco A. (org.) **Gramsci e a América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, pp. 61 – 83.

CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. Tradução: Maria de Lourdes Menezes, Revisão Técnica: Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

CIENFUENTES, M. V. Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara. *In*: KARMIN, E. e FARÍAS, M (comp.). **Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena**. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2014, p. 43 – 61.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. New York, London: W. W. Norton & Company, 1987.

DANDEKAR, V. M. Unequal Exchange: Imperialism of trade. *In* **Economic and Political Weekly**. Vol. 15, No. 1 (Jan. 5, 1980), pp. 27-29+31-36

DENORA, Tia. **Music in Everyday Life**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2010.

DRAKE, Paul. Chile, 1930 – 1958. *In*: BETHELL, Leslie (Org.). **América Latina após 1930: México, América Central, Caribe e Repúblicas Andinas**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, pp.805- 851.

DUSSEL, Enrique. **1492: O encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade**. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira, prefácio de Lewis R. Gordon, Salvador: EDUFBA, 2008.

FABBRI, Franco. 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, 1981, p. 52-81.

FABBRI, F.; CHAMBERS, I. What kind of music? *In Popular Music, vol. 2: Theory and Method*. Cambridge University Press 1982. Disponível em: <<https://bit.ly/2tIQqHg>> Acesso em 14/11/2018.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução: Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Caio de Souza. **“Quando um muro separa uma ponte une”**: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2013.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GROUT, Donald e PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. Portugal: Gradiva, 1988.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende... [ed al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HARTLYN, Jonathan; VALENZUELA, Arturo. A Democracia na América Latina após 1930. In: BETHELL, Leslie. (Org.) **América Latina após 1930: Estado e Política**. História da América Latina, vol 7. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, pp. 127 – 196.

HERNANDEZ, Miguel. **Vientos del pueblo**. 1936-37. Disponível em: <<https://bit.ly/2XvmqvW>> Acesso em 27/08/2018

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução: Marcos Santarrita; Revisão técnica: Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORBSBAWM, Eric. **Viva la revolución: a era das utopias na América Latina**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

JARA, Joan. **Canção Inacabada: a vida e a obra de Víctor Jara**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

LEMENAGER, Stephanie e HEBDIGE, DICK. High and Dry: On Deserts and Crisis: Interview with Dick Hebdige. *In: Resilience: A Journal of the Environmental Humanities, V. 1, N. 1*, University of Nebraska Press, 2013. Disponível em: < <https://bit.ly/2VqKQVK>> Acesso em 14/11/2018.

KARMIN, E. e FARÍAS, M (comp.). **Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena**. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2014.

KOHS, Ellis. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1973.

KÓSIČHEV, Leonard. **La guitarra y el poncho de Víctor Jara**. Tradução de Isabel Pozo Sandoval. Moscou: Editorial Progresso, 1990.

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.

MAMANI, Ariel Hernán. Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973) in *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 121-47, jan.-jun. 2013, p. 121-137.

MAURO, Frédéric. Portugal y Brasil: estructuras políticas y económicas del imperio, 1580-1750. in. BETHELL, Leslie (ed.) **Historia de América Latina, tomo 2, América Latina Colonial: Europa y América en los siglos XVI, XVII, XVIII**. Barcelona: Editorial Crítica, 1990, p. 127-149.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Tradução: Marta Lança, Revisão L. Baptista Coelho. Portugal: Antígona, 2017.

MESSINA, M.; DI SOMMA, T. Ocidente In. ALBUQUERQUE, G.; PACHECO, A. (org.). **Uwa'kürü – dicionário analítico: volume 2**. Rio Branco: Nepan Editora, 2017, pp. 272 – 286

MIGNOLO, Walter. **The Idea of Latin America**. Kindle Edition. USA; Oxford, UK; Victoria, Australia: Blackwell Publishing Malden, 2005.

\_\_\_\_\_. Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. In **Theory, Culture & Society**. Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore: SAGE, Vol. 26 (7–8), pp. 1–23, 2009.

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

NERUDA, Pablo. **Canto Geral**. Tradução: Paulo Mendes Campos. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

NATTIEZ, Jean Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Tradução: Luis Paulo Sampaio. **Debates – Caderno de Pós-Graduação em Música**, n. 6. Unirio: Rio de Janeiro, 2002. Issn: 2359-1056.

PERERA, Suvendrini. Dead exposures: trophy bodies and violent visibilities of the nonhuman. In: **Bordelands**, vol. 13, n. 1, 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2zLa23c>> Acessado em 28/12/2017.

ROUQUIÉ, Alain; SUFFERN, Stephen. Os militares na Política Latino-Americana após 1930. In: BETHELL, Leslie. (Org.) **América Latina após 1930: Estado e Política**. História da América Latina, vol 7. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, pp. 197 – 274.

SADER, Emir. **Chile (1818 -1990): da independência à redemocratização**. Coleção tudo é História, vol. 136. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SADER, Emir. **Cuba, Chile, Nicarágua: Socialismo na América Latina**. Série história viva. São Paulo: Atual, 1992.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAN-ROMÁN, Gabriel. "**Venceremos**": Víctor Jara and the New Chilean Song Movement. Oakland: PM Pamphlet, 2014. (Kindle Edition).

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias: intelectuais, artes e meios de comunicação**. Tradução: Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

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

SCHMIEDECKE, Natália A. '**Nuestra mejor contribución la hacemos cantando**': A Nova Canção Chilena e a 'Questão Cultural' no Chile da Unidade Popular. Tese (Doutorado em História). São Paulo: Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2017.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música, seus usos e recursos**. 2ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

SILVA, Carla M. **Música popular e disputa de hegemonia: a música chilena inspirada nas formas folclóricas e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970**. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2008.

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

SIRKIS, Alfredo. **Roleta Chilena**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

STREET, John. 'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics. **Government and Opposition**. Malden, USA: Blackwell Publishing, 2003, pp. 113-130.

TAGG, Phillip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**. Volume 14, n. 23. Dezembro de 2003.

VILLALBA, Terumi. A relação entre Pablo Neruda e Espanha. **Revista Letras**. Curitiba, Editora UFPR n. 65, p. 121-132, jan./abr. 2005. Disponível em: <[http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf\\_revistas/terumy.pdf](http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/terumy.pdf)> Acesso em 17/04/2018

VILCHES, J. **La mutua admiración que unió a Víctor Jara y Pete Seeger**. Atualizado em 28/01/2014 Disponível em: <<https://bit.ly/2GRPAjV>> acesso em 28 de maio de 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. **Cultura**. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira, 3<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Tradução: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de Formas Musicales**. Barcelona: Editorial Labor, 1990.

### **Programas em rede:**

ZUÑIGA, M. F. Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena. In: **Perspectivas: Nueva Canción Chilena**. <<https://bit.ly/2TaNL8t>> Acesso em 01/09/2018.

### **Letras:**

Jara, Víctor. Angelita Huenumán. Disponível em: <<https://bit.ly/2Es7ZAd>> Acesso em 03/03/2019.

JARA, Víctor. Canto Libre. Disponível em: <<https://bit.ly/2H8IIU9>> Acesso em 03/03/2019.

JARA, Víctor. El arado. Disponível em: <<https://bit.ly/2T5NoM1>> Acesso em 19/04/2018.

JARA, Víctor. Preguntas por Puerto Montt. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/victor-jara/671604/>> Acesso em 14/06/2018.

Jara, Víctor. Quién mató a Carmencita. Disponível em: <<https://bit.ly/2Uh1ff5>> Acesso em 03/03/2019.

PARRA, Violeta. Yo Canto a la Diferencia. Disponível em <<https://bit.ly/2C1byNw>> Acesso em 22/03/2018.



**Aúdios:**

JARA, Víctor. Así como hoy matan negros. Disponível em: <<https://bit.ly/2SADfIA>> Acesso em: 08/09/2018.

JARA, Víctor. Victor Jara Habla y Canta en vivo em La Habana, 1972. Disponível em: <<https://bit.ly/2Sv1q4P>> Acesso em 10/01/2018.

JARA, Víctor. Victor Jara en el Aula Magna de la Universidad de Valparaíso (29 de Mayo de 1970), 1970. Disponível em: < <https://bit.ly/2NwlyCD>> Acesso em 10/01/2018.

QUINCHEROS, Los Huasos. Chile Lindo – en Teatro de la Universidad de Chile. Disponível em: <<https://bit.ly/2EjWPNO>> Acesso em 23/04/2018.

**Películas:**

EL DERECHO de Vivir em Paz. Direção: Carmen Luiz Parot. Warner Music Chile e Fundación Víctor Jara, 1999, Santiago de Chile, 101min. Disponível em < <https://bit.ly/2Su6GWw>> Acesso em 25/12/2017

VICTOR Jara. Direção e Produção: César Cefferino Pitta. Panamericana Televison, 1973, 62 min. Disponível em < <https://bit.ly/2VpCXj4> > Acesso em 10/01/2018

COMPAÑERO Víctor Jara. Direção: Stanley Forman e Martin Smith. ETV, British Film Institute. Londres, 1974, 58 min < <https://bit.ly/2IQKtSG>> Acesso em 10/01/2018

**Documentos e Artigos de páginas na internet:**

ALBA, Felipe. Víctor Jara, “Es un pecado dogmatizar sobre el folklore”. **El Siglo**, domingo 24 de septiembre de 1967, página 7. Disponível em: <<https://bit.ly/2H83XzK>> Acessado em 21/11/2017

ARAUJO, André. Os Exilados da Guerra Civil Espanhola. **Jornal GGN: o jornal de todos os Brasis**. 07/08/2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2EoqK7F>> Acesso em 17/04/2018.

ARCHIVOS Chile. **Investigaciones al Servicio Publico**. Disponível em: <<http://archivoschile.org/Acesso>> em 17/04/2018.

BRUM, Maurício. Há 40 anos, o terrorismo de direita chamava à derrubada do governo no Chile. **Sul21**, maio de 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2tJHO36>> Acesso em 27/08/2018

CÁRCAMO, W. A 45 anos de la masacre de pobladores em Puerto Montt. **Metiendoruido.com**. 9 de marzo de 2014. < <https://bit.ly/2H8gUKb>>

CHICAGO Commission of Inquiry Into the Status of Human Rights in Chile. **U.S. Department of State**. Disponível em: < <https://bit.ly/2BRqNZd>> Acesso em 12/04/2017

CHILE, 9 de marzo de 1969, masacre en Puerto Montt, ni olvido ni perdón. Correo de los trabajadores. < <https://bit.ly/2UbCYao>> Acesso em 28 de maio de 2017.

CUEVAS, Jacmel. Los estremecedores testimonios de cómo y quiénes asesinaron a Víctor Jara. **CIPER: Centro de Investigación Periodística**. 26/05/2009. Disponível em: <<https://bit.ly/1xBnATC>> acesso em 20/03/2018.

D'ARAÚJO, Maria Celina. O AI-5 in **FGV – CPDOC**. <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>> Acesso em 10/03/2018.

DÉLANO, Manuel. La Muerte Lenta de Víctor Jara. **El País**. 05/12/2009 < <https://bit.ly/2w1ZlZv>> > acessado em 16/09/17

DESCONCIERTO, El. “Luchín”, el verdadero inspirador del emblemático tema de Víctor Jara: “Apareció en el momento que yo más lo necesitaba”. **El Desconcierto**, 03/08/2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2NABBiM>> Acesso em 06/09/2018.

DURHAM University. **Professor Iain Chambers**. Disponível em: < <https://bit.ly/2GR1lqE>> Acesso em 14/11/2018

GARCÍA, Ricardo. La Nueva Canción Chilena también vencerá. **Ramona**. Santiago : Sociedad Impresora Horizonte, 1971-1973 (Santiago : Quimantú) 2 v., n° 27, (1 mayo 1973), p. 27-31. Disponível em: < <https://bit.ly/2tHfvSX> >, acesso em 14/04/2018

INFORME Hinchey **sobre las actividades de la CIA em Chile**. Disponível em: < <https://bit.ly/2Vss9kf> > Acesso em 31/01/2018, também < <https://bit.ly/2T6t8ds> > Acesso em 11/04/2018.

MEMORIA Chilena. **Las Brigadas Ramona Parra**. < <https://bit.ly/2C0OWfT> > acessado em 06/03/2018.

MONTES, Rocio. EE UU halla culpable del asesinato de Víctor Jara a un exmilitar chileno. **El País**, 28 jun. 2016. < <https://bit.ly/2GNJlxq>> Acesso em 15/03/2018.

MORGADO, Fernando. Chile: televisão em transformação. In: **Fernando Morgado**. Disponível em: < <http://fernandomorgado.com/artigo/chile-televisao-em-transformacao>> Acesso em 04/09/2018.

ROJAS, Natalia. Luis Iribarren: la vida de Luchín, el hijo adoptivo de Víctor Jara. **Asociación Nacional de la Prensa Chile**. Novembro de 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2UjcDHD>> Acesso em 06/09/2018.

ROJAS, Natalia. A la sombra de Víctor Jara. **La Segunda**. 03/08/2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2M0O8xL>> Acesso em 06/09/2018.

TEJADA GÓMES, Armando. **Manifiesto del Nuevo Cancionero**. Disponível em: <<http://tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>> Acessado em 24/01/2017

### **Créditos das imagens:**

Figura 1: BROE, William *in* NATIONAL Security Archive. **Memorandum for the Record: Genesis of the Project Fubelt**, 1970. <<https://bit.ly/2NzhHaJ>> Acesso em 08/09/2018.

Figura 2: CENTRAL Intelligence Agency *in* NATIONAL Security Archive. **Immediate Santiago**, 1970. Disponível em: <<https://bit.ly/2QfauuI>> Acesso em 08/09/2018

Figura 3: FUNDACIÓN Víctor Jara. Víctor Jara dançando cueca.s.d. Disponível em: <<https://bit.ly/2NqtZly>> Acesso em 08/09/2018

Figura 4: POIROT, Luis. Víctor Jara em uma población, s.d. Disponível em: <<https://bit.ly/2wSEepm>> Acesso em 08/09/2018.

Figura 5: GUZMÁN, Patricio. Víctor Jara. Disponível em: <<https://bit.ly/2oSMSQk>> Acesso em 08/09/2018

Figura 6: LA SEGUNDA. Nota sobre a Morte de Víctor Jara. Jornal *La Segunda*. 21 de Setembro de 1973. Retirada de: <<http://www.casosvicaria.cl/storify-capitulo-9/>> Acesso em 08/09/2018

Figura 7: LARREA, Antonio. Víctor Jara com su mujer Joan y sus hijas Manuela y Amanda. Disponível em: <<https://bit.ly/2CLRjGr>> Acesso em 06/09/2018.

Figuras 8 a 46 retiradas de: ACEVEDO, Claudio; et. al. (org.) Víctor Jara: **Obra Musical Completa**. Santiago: Fundación Víctor Jara, s.d.