

**“CANTO PORQUE LA GUITARRA / TIENE SENTIDO Y RAZÓN”:
FOLCLORE E POLÍTICA NA MÚSICA DE VÍCTOR JARA
(1966-1973)**

**“CANTO PORQUE LA GUITARRA / TIENE SENTIDO Y RAZÓN”:
FOLKLORE AND POLITICS IN THE MUSIC OF VÍCTOR JARA
(1966-1973)**

Natália Ayo SCHMIEDECKE*

Resumo: O presente artigo se dedica a analisar o discurso político e cultural identificado com o movimento da Nova Canção Chilena através da obra musical do cantor, compositor e diretor de teatro Víctor Jara (1932-73). Apesar da morte prematura – decorrente do golpe de Estado de 1973 –, Jara deixou um legado artístico variado que se constitui em fonte privilegiada para pensar o contexto chileno dos anos 1960 e 1970, período marcado pela forte atuação de movimentos sociais que tinham como plano de fundo uma crescente polarização política. Filiado ao Partido Comunista, o músico se valeu do potencial comunicativo e expressivo da canção para defender a necessidade de se promoverem mudanças políticas estruturais no país, as quais necessariamente passariam pela esfera da cultura. Perguntando pela presença de elementos identitários em sua obra musical, analisaremos os diálogos estabelecidos pelo artista com a conjuntura política nacional, apontando para a heterogeneidade do repertório englobado sob o termo Nova Canção Chilena.

Palavras-chave: Víctor Jara – Nova Canção Chilena – Unidade Popular.

Abstract: The present paper is dedicated to analyze the political and cultural discourse identified to the Chilean New Song Movement through the musical work of the singer, composer and theater director Víctor Jara (1932-73). Despite his premature death - due to the coup of 1973 - Jara left a varied artistic legacy which constitutes a privileged source for thinking about the Chilean context of the 1960s and 1970s, a period marked by the strong presence of social movements that had as background the growing of the political polarization. Affiliated to the Communist Party, the musician used the communicative and expressive potential of music to defend the need to promote structural political changes in the country, which necessarily pass through the sphere of culture. Asking for the presence of identity elements in his musical work, we will analyze the dialogue established by the artist with the national political context, indicating the heterogeneity of the repertoire enclosed under the term Chilean New Song Movement.

Keywords: Víctor Jara – Chilean New Song Movement – Popular Unity.

A valorização e divulgação da “cultura popular” se tornou bandeira de diferentes manifestações artísticas latino-americanas desenvolvidas durante o século XX, nas quais estiveram presentes discursos de caráter identitário, em geral formulados para marcar especificidades regionais em um contexto continental de aceleração da urbanização e

* Mestre em História - Doutoranda - Programa de Pós-graduação em História - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Franca, CEP: 14409-160, Franca, São Paulo - Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: nati.ayo@gmail.com

intensificação da industrialização. Em um primeiro momento, no Chile, o incentivo a iniciativas voltadas para a investigação e a recopilação de material folclórico – isto é, originado em comunidades indígenas e camponesas consideradas tradicionais – esteve ligado às significativas mudanças políticas, econômicas e sociais ocorridas no início do século, as quais alcançaram em fins dos anos 1930

[...] uma expressão simbólica precisa com a apresentação eleitoral e logo com o triunfo nas urnas de um projeto de nação e sociedade caracterizado pela valorização do próprio, pelo resgate do patrimônio de toda índole e pela preocupação com a promoção e o fomento da educação (ROLLE, 2004, p. 5, tradução nossa).

Assumindo esse papel de organizador e difusor da cultura, o Estado chileno patrocinou a criação de uma série de organismos e instituições de caráter artístico e patrimonial em princípios dos anos 1940 – sendo a maioria deles vinculada à Universidad de Chile, como é o caso do Instituto de Invesigaciones Musicales. Tais pesquisas geraram um rico acervo musical, bastante diversificado apesar da predominância do repertório do Vale Central¹ – “música de *huasos* e *chinas*, *cuecas* e *tonadas*” (ROLLE, 2004, p. 5, tradução nossa) –, que representava o símbolo da *chilenidad* tal qual era promovido pela Música Típica², estilo que constituiu a principal vertente da música popular nacional até a década de 1950.

Nesse período, foram criados novos conjuntos musicais, ligados à pesquisa e à divulgação folclórica, entre os quais se destacaram o Millaray (“Flor de ouro” em língua *mapuche*) e o Cuncumén (“Murmúrio d’água” na mesma língua). Tomando como pressupostos o sentido coletivo e o respeito pela autenticidade da representação, seus integrantes procuravam recolher junto aos camponeses das diferentes localidades que visitavam “fontes puras”, ou seja, formas que consideravam representativas da cultura popular nacional. Contrária à introdução de modificações no processo de divulgação do material recolhido, tal tendência seria posteriormente criticada pelos artistas identificados com a Nova Canção Chilena (NCCh)³. Contrapondo-se ao que consideravam uma visão “estática” do folclore, estes defenderam seu caráter “dinâmico”, afirmando a possibilidade de transformá-lo e utilizá-lo nas lutas do presente.⁴

De acordo com a etnomusicóloga Jan Fairley, o interesse pelo *revival* na América Latina dos anos 1960 estaria relacionado à intenção de recriar e revitalizar

gêneros de canções e danças tradicionais, de modo a permitir sua inserção efetiva em um novo contexto:

Ele [o folclore] não era reproduzido estaticamente em seu novo ambiente urbano onde ele tinha diferentes funções e níveis de significado. Ele não era mais tocado pela população rural em suas pequenas comunidades, mas agora representado para elas, as realidades de seus modos de vida e cultura, suas lutas. [...] Foi essa base ideológica que proporcionou um novo conteúdo para velhas formas e novos estilos de música e performance (FAIRLEY, 1984, p. 111, tradução nossa).

Nessa concepção, o compromisso da comunicação somado ao desejo de entreter de forma ativa determinaria a estética das canções e a *performance* dos artistas ligados às manifestações latino-americanas da Nova Canção.

A visão de um folclore “vivo”, com potencial transformador, está presente no *Manifiesto do Nuevo Cancionero Argentino*, redigido pelo poeta Armando Tejada Gómez em 1963. Criticando a “insistência em mostrá-lo [o folclore] tal qual era ou havia sido em sua origem [...] sem vida nem vigência para o homem que construía o país e modificava dia a dia sua realidade” (TEJADA GÓMEZ, 1963, s.n.p., tradução nossa), o documento defendeu a renovação do cancionero popular através da incorporação de temáticas contemporâneas e de novas formas estéticas.

No caso chileno, a bailarina Joan Turner Jara – esposa do músico Víctor Jara – afirmou que essa tendência:

[...] à qual pertencia Victor e que só então começava a ser notada, via-o [o folclore] como uma expressão viva que poderia ser contemporânea e suscetível a transformações, desde que estivesse firmemente atrelada a suas raízes originais (JARA, J., 1998, p. 111).

A ideia de que existiriam “raízes originais” no repertório chileno e latino-americano é indicativa do caráter identitário dos movimentos da Nova Canção. Segundo a historiadora Tânia da Costa Garcia, esses movimentos buscaram construir uma “identidade sonora” entre os diferentes países da região – daí que “se existe uma intenção de fidelidade a uma cultura local, este local deve ser entendido como latino-americano” (GARCIA, 2005, p. 11). Nesse sentido, a valorização da cultura nacional se expressaria menos como uma exaltação xenófoba das raízes e mais como uma reação à cultura “alienígena” supostamente difundida pelos meios de comunicação de massa.

Outra característica marcante das manifestações da Nova Canção foi a ligação estabelecida com os Partidos Comunistas nacionais, aos quais parte significativa dos músicos era filiada. Para Garcia, daí derivaria a concepção da arte como instrumento de luta política, voltada a denunciar pessoas e instituições identificadas como inimigos políticos e a “conscientizar” as “massas populares” sobre seu papel “revolucionário” – para lançar mão da terminologia em voga no período.

Não obstante os diversos pontos em comum e o forte diálogo entre esses movimentos, cada um deles elaborou concepções próprias sobre as noções de “povo” e “cultura popular” – as quais estavam relacionadas com contextos nacionais mais específicos. Também internamente os movimentos eram heterogêneos, o que se refletia no repertório dos diferentes artistas. Daí a importância de relativizar alguns conceitos e evitar generalizações, buscando compreender as atuações individuais dentro de um contexto mais amplo – com o qual elas se relacionam, mas que não é suficiente para explicar a totalidade dos elementos envolvidos no processo criativo.

A especificidade da Nova Canção Chilena em tal quadro está ligada à sua importância na vida política do país desde fins dos anos 1960 até o golpe civil-militar de 1973. Nesse período, o movimento serviu como plataforma para a campanha presidencial de Salvador Allende, candidato em 1970 pela Unidade Popular (UP)⁵, que se propôs a atingir o socialismo no país através da *via democrática* – deixando de lado a alternativa da guerrilha ou *via cubana*. Conforme destacou o historiador Claudio Rolle, a ideia da construção do socialismo mediante a manutenção e o aprofundamento da democracia aparecia como possibilidade real no Chile de 1970:

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

Os artistas tiveram papel fundamental nesse contexto. Durante a campanha eleitoral de 1970, aqueles que apoiavam Allende integraram comitês locais de campanha, denominados CUPs (Comitês da Unidade Popular). Segundo Joan Jara – que, junto ao Balé Popular, esteve engajada na campanha da UP –,

[...] cada bairro, repartição, fábrica ou escola contava com seu próprio CUP. [...] A maioria das ocupações e profissões também tinha seus CUPs. Talvez pela primeira vez, pintores, folcloristas e bailarinos trabalharam juntos de forma coordenada (JARA, J., 1998, p. 192).

Embora entusiasmado com a integração dos artistas na luta por uma causa comum, o cantor, compositor e diretor de teatro Víctor Jara entendia que a canção possuía um papel especial no que tocava à mobilização das “massas”: “Neste período o fundamental é trabalhar pelo triunfo do Governo Popular e creio que o trabalho político e artístico tem uma repercussão muito mais direta com o violão e a canção”. Pautado nessa compreensão, o artista – que era membro do Comitê Central das Juventudes Comunistas – pediu afastamento do Departamento de Teatro da Universidad de Chile em 1970, com a intenção de “dedicar-me mais intensamente à campanha [de Salvador Allende] e também ao trabalho musical” (apud KÓSIČEV, 1990, p. 106, tradução nossa).

Segundo Claudio Rolle, com a vitória da UP nas eleições presidenciais,

Os artistas que haviam estado na campanha e haviam preparado com suas vozes e instrumentos a um povo para eleger a via chilena ao socialismo mudaram seu discurso. O tom dominante passou a ser o de convite a trabalhar para construir o novo Chile, sem por isso deixar de lado uma atitude vigilante frente à oposição direitista (ROLLE, 2000, p. 9, tradução nossa).

As “canções de construção do novo Chile” seriam marcadas pela insistência na responsabilidade coletiva adquirida pelos setores populares ao optarem por levar adiante o projeto de governo da UP. Paralelamente, as canções de conteúdo mais contingente buscariam denunciar os inimigos políticos do governo, através da dupla estratégia de caricaturá-los em tom irônico e de trabalhar com temas direcionados a denunciar suas ações conspiratórias. Ainda segundo Rolle, seria notável naquele momento o desenvolvimento de certa estratégia de trivializar a música com o propósito de atingir um público mais amplo.

Observa-se que o argumento do autor se baseia na divisão da produção dos artistas da NCCh em dois momentos distintos: durante a campanha presidencial de 1970 e no período de governo de Allende. A partir desse pressuposto, ele busca relacionar as canções dos principais solistas e grupos musicais da NCCh com o programa de governo da UP, enfocando em sua análise a relação entre as temáticas presentes nas canções e seu contexto político imediato. Por conta do recorte feito por Rolle em seu artigo – e

pelo próprio caráter conciso deste tipo de texto –, as obras produzidas no período anterior a 1970 não são abordadas. Seguindo a pista deixada pelo autor, é possível pensar nelas como um terceiro momento da produção artística da NCCh.

A partir daí, cabe perguntar se essa divisão cronológica – que tem como objeto o movimento como um todo – faz sentido quando são enfocadas as obras individuais dos músicos. Vejamos como essa problemática se apresenta na discografia de Víctor Jara, atentando para as representações que ele elabora em torno das noções de “povo” e “folclore”, articulando-as com seu engajamento político.

O primeiro LP solo⁶ do artista (*Víctor Jara, Demon*, 1966) é composto por canções que têm como objeto o trabalhador rural e seu modo de vida. Entre os personagens evocados, encontramos a mulher que cozinha, o camponês enrolando um cigarro de palha ou trabalhando exaustivamente na roça, além do *carretero* conduzindo sua carroça pelos campos, perguntando-se “¿cuándo mi vida tendrá / el camino que yo quiero?”. Também estão presentes temas amorosos e críticas à Igreja católica, apontada como uma das responsáveis pela miséria de seus fiéis. Buscando remeter às formas camponesas “tradicionais”, as canções são caracterizadas pelos seguintes elementos: simplicidade dos arranjos; ritmos marcados por batidas; instrumentação baseada em voz e violão, às vezes acompanhados por instrumentos folclóricos como a *quena* (flauta de bambu de origem indígena), o *bombo* (instrumento de percussão) e o *charango* (instrumento de cordas de procedência indígena).

Das doze faixas que compõem o álbum, oito são de autoria de Jara e quatro são classificadas como folclóricas, provenientes do Chile, da Argentina, da Bolívia e da zona andina. Nas canções que possuem conteúdo crítico às condições econômicas, o uso político se dá principalmente através da indicação de situações socialmente injustas, sendo que o apelo direto a mudanças sociais ocorre em três faixas, que localizam essa possibilidade no futuro.

Nas *liner notes*⁷ do LP, escritas pelo produtor Camilo Fernández, consta: “Excelente violonista, expressiva voz, dúctil personalidade, Víctor Jara se caracterizou desde o primeiro momento por sua extraordinária capacidade para verter através de sua personalidade os estilos folclóricos que povoam nossa geografia humana”. A ideia de que haveria uma ligação natural, visível em suas primeiras composições, entre o cantor e os estilos folclóricos aparece também no livro autobiográfico de Eduardo Carrasco, integrante do conjunto Quilapayún: “em 1959, [Jara] começará a compor suas primeiras canções; pequenas obras indistinguíveis de suas irmãs folclóricas, algumas delas hoje

em dia provavelmente confundidas no repertório anônimo popular” (CARRASCO, 2003, p. 77, tradução nossa). Esse pressuposto de que seria possível compor músicas folclóricas aponta para uma compreensão de que a música popular era dinâmica, possuindo um potencial transformador “desde que estivesse firmemente atrelada a suas raízes originais” – para recuperar as palavras supracitadas de Joan Jara. Nesse sentido, o próprio fato de Víctor incluir esse tipo de canção – que muitas vezes não tematiza questões políticas ou sociais, mas sim tradições culturais – deve ser entendido como uma atitude política, baseada na concepção de que a cultura popular seria uma forma natural de resistência à ordem hegemônica.

Segundo Joan Jara, as canções que compõem este primeiro álbum teriam caráter autobiográfico, a exemplo de “*La luna es siempre muy linda*”⁸, que faz referências diretas à infância do músico: “*Recuerdo el rostro de mi padre / como un hueco en la muralla, / sábanas manchadas de barro, / piso de tierra. / Mi madre día y noche trabajando, / llantos y gritos.*” A crítica social presente na canção é feita de modo a explicitar o compromisso e a identificação de Jara com as classes sociais tidas como oprimidas. Em outras composições próprias, a identificação com o camponês se dá através da narrativa em primeira pessoa, como ocorre em “*El arado*” – “*Aprieto firme mi mano / y hundo el arado en la tierra / hace años que llevo en ella / ¿cómo no estar agotado?*” –, bem como em “*El cigarrito*”, “*El carretero*”, “*Qué saco rogar al cielo*” e “*Paloma quiero contarte*”.

Por último, é importante ressaltar que grande parte dessas canções se baseia em um gênero musical próprio do Chile denominado *Canto a lo Humano*⁹, que abarca em sua temática questões referentes ao homem e sua relação com a natureza e entorno social, “religando Jara à juglaresca campesina de procedência hispânica e continuada neste gênero musical, abundante nestas primeiras composições, assim como as toadas camponesas” (SIMÕES, 2009, p. 255-256).

O LP seguinte, *Victor Jara* (EMI Odeon, 1967), também mescla diferentes tradições musicais. Contando com arranjo do compositor Sergio Ortega, a instrumentação utilizada nas canções é bastante variada, incluindo tanto elementos historicamente definidos como “eruditos” quanto os “populares”: além da voz e do violão, estão presentes *charango*, *guitarrón*, baixo acústico, violino, violoncelo (cordas); flautas transversais, *quena* e oboé (sopro); órgão elétrico e cravo (teclas); *bombo*, tímpano e bongô (percussão). A origem das canções também é diversa: cinco são de autoria própria, quatro são do folclore latino-americano – além de uma

composição anônima do século XVI, de origem espanhola – e duas foram compostas por outros artistas que viriam a se identificar com a NCCh.

A figura do camponês e seu modo de vida ainda é recorrente, assim como a temática amorosa, mas há uma novidade importante neste álbum: uma das canções aborda o contexto urbano através da figura dos *pelusas*, caracterizados pela historiadora Silvia Simões como “crianças que sobreviviam mendigando, roubando e catando restos de comida no lixo” (SIMÕES, 2009, p. 256). Mesclando o tom de acalanto com a crítica social, a “*Canción de cuna para un niño vago*” foi a primeira canção infantil de Jara: “*La ciudad lo encierra / jaula de metal, / el niño envejece / sin saber jugar. / [...] / Duérmete mi niño, / nadie va a gritar, / la vida es tan dura / debes descansar.*”

Também pela primeira vez, aparece neste disco a denúncia das políticas “imperialistas” norte-americanas na América Latina. Essa questão é abordada por meio da exaltação de dois personagens históricos identificados como símbolos da resistência à influência externa: Che Guevara, em “*El aparecido*”, e o lendário Joaquín Murieta, em “*Así como hoy matan negros*”, das quais podemos destacar os seguintes trechos, respectivamente: “*Su cabeza es rematada / por cuervos con garra de oro / como lo ha crucificado la furia del poderoso*” e “*Así como hoy matan negros / antes fueron mexicanos / así matando chilenos, / nicaragüenses, peruanos, / se desataban los gringos / con instintos inhumanos. / Quién les disputa el terreno / y quién de frente los reta. / Es un bandido chileno, es nuestro Joaquín Murieta*”.

Nas *liner notes*, o diretor artístico Rubén Nouzeilles relaciona o tom comprometido das canções de Jara com a atualidade de seu discurso, ou seja, o cantor teria conseguido abordar, nas canções, questões do mundo contemporâneo sem deixar de lado as formas tradicionais:

O homem em busca de novas verdades, aferrando-se à necessidade de sobreviver. Mas atrás da “mensagem” há uma simplicidade camponesa, uma ternura infinita na comunicação do homem do povo. [...] VICTOR JARA é um artista completo com um sólido respaldo cultural que antecipa com notável eloquência a orientação do homem atual e reafirma os valores inalteráveis do homem de sempre.

Assim, a ideia de “valores do homem de sempre” aparece associada com a figura do camponês, enquanto a “orientação do homem atual” se refere ao questionamento da ordem vigente por parte dos setores politicamente engajados. E para Nouzeilles, como

para Jara, esses dois modos de vida estariam fortemente ligados no mundo contemporâneo.

Em 1968, o músico gravou pela EMI Odeon o LP *Canciones folklóricas de América*, em parceria com o conjunto Quilapayún. Das treze canções que o compõem, seis são apontadas como folclóricas (procedentes da Bolívia, Espanha, Venezuela e Israel); duas são de autoria de Jara (visando representar o folclore chileno); e cinco são de outros artistas, todos seus contemporâneos: Paul Stockey e Peter Yarrow (EUA), Ernesto Grenet (Cuba), Daniel Viglietti (Uruguai), Ernesto Cavour (Bolívia) e Aníbal Sampaio (Uruguai). Mesclando num álbum que se autointitula folclórico composições próprias e de outros cantores engajados com canções de domínio público, os intérpretes defendem a ideia de que o folclore seria “vivo”, recriável, englobando manifestações de diversas origens.

A instrumentação utilizada nas canções inclui vozes e vocalizações; violão, *charango* e baixo acústico (cordas); *quena* (sopro); *bombo* e *maraca* (percussão). Uma parte do álbum é dedicada a canções de temática relacionada à infância, enquanto a outra busca referir-se ao repertório tradicional universal (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 420). A temática camponesa perpassa o álbum, sendo que as canções “*El carrero*” e “*Peoncito del mandiocal*” abordam, respectivamente, o trabalho do carroceiro e o do lavrador. Na última, a crítica às condições econômicas aparece explicitada: “*Tu cuerpito curvo, gurisito carpidor, / manitos salados doblados sobre el terrón / carpe niño, carpe, que anda cerca el capataz. / La tierra sedienta se agrieta en el mandiocal / bajo el sol ardiente litoral.*” A canção termina com a esperança de um futuro melhor: “*carpe tu esperanza que la noche te hará un sol*”.

Canciones folklóricas de América poucas vezes é tematizado na historiografia sobre a NCCh, geralmente focada em canções de conteúdo político explícito. Conforme busquei mostrar nessa breve exposição, o LP não é composto por uma junção aleatória de canções de domínio público, mas constitui uma representação da cultura popular que está na base do discurso difundido pelos músicos da NCCh, além de indicar sua identificação com outras manifestações internacionais.

O álbum seguinte, *Pongo en tus manos abiertas...* – lançado em 1969 pelo recém-criado selo discográfico Jota Jota, patrocinado pelas Juventudes Comunistas do Chile – também conta com a participação do conjunto Quilapayún. Para a capa, Jara escolheu a fotografia das mãos calejadas e sujas de terra de um camponês. Produzido num contexto nacional de acirramento das lutas sociais e internacional de forte

contestação à política norte-americana, o LP traz em suas *liner notes* a identificação de alguns grupos como protagonistas do porvir histórico:

Surge um grito que cruza a longa extensão do território. É o camponês cravando o arado na terra, o operário que enche de protesto o ar de um 1º de maio, a estudante e sua palavra na luta de rua, o jovem, que por sê-lo, não pode deixar de olhar adiante. E tudo isso presente na juventude que combate e na canção que protesta.

Assim, a imagem de uma juventude naturalmente “progressista” – muito utilizada durante o governo da UP – aparece como elo dos diferentes movimentos sociais e artísticos que agitavam o país naquele momento, entendidos como caminho comum para o futuro revolucionário. Nesse sentido, *Pongo en tus manos abiertas...* não tem mais como objeto exclusivo a figura do camponês, mas dirige-se também aos trabalhadores urbanos, aos estudantes e até mesmo aos guerrilheiros colombianos.

Segundo Joan Jara, a faixa “‘Móvil’ *Oil Special*” se tornou uma das músicas do movimento pela Reforma Universitária, iniciado no Chile em 1967. O título da canção é um jogo de palavras que mescla o nome de uma multinacional petrolífera atuante no país com o do Grupo Móvil de Carabineros – “batalhão antidistúrbios” responsável pela repressão de movimentos sociais (JARA, J., 1998, p. 169). Na gravação, Víctor incluiu o fundo sonoro de uma manifestação de rua, com destaque para a explosão de gases lacrimogêneos.

Diferentemente dos álbuns anteriores, o uso político da canção aparece explicitado em *Pongo en tus manos abiertas...* através de recursos estéticos e do próprio conteúdo das letras. Das doze canções que o compõem, três versam sobre o mundo do trabalho e oito sobre episódios históricos e contemporâneos, abordados pelo viés da denúncia social. Nestas últimas, são feitas referências diretas a personagens identificados com a luta “anti-imperialista”: Luis Emilio Recabarren (fundador do Partido Comunista Chileno), Emiliano Zapata, Camilo Torres, Che Guevara, Simon Bolívar e Joaquín Murieta. O tom de denúncia marca trechos como “*Explotan al campesino / al minero y al obrero, / cuánto dolor su destino, / hambre miseria y dolor. / Bolívar le dio el camino / y Guevara lo siguió: / liberar a nuestro pueblo / del dominio explotador*” (“*Zamba del Ché*”) e “*Cuidado con la CIA / que vienen los gusanos*” (“*A Cochabamba me voy*”). Outras letras são representativas da ideia de que o exemplo dado por esses “heróis” latino-americanos permaneceria vivo nas lutas sociais daquele momento: “*Recabarren, / Luis Emilio Recabarren, / simplemente, doy las gracias / por*

tu luz. / [...] tu fruto madura y canta / hacia la liberación.” (“A Luis Emilio Recabarren”); “*Cien mil Camilos prontos / a combatir, / Camilo Torres muere / para vivir*” (“Camilo Torres”).

Os autores de *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* destacam “*Te recuerdo Amanda*” como a canção do álbum de maior êxito, convivendo nos rankings nacionais com “*Don’t let me down*”, da banda inglesa The Beatles, e alcançando grande repercussão internacional (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 405). “*Te recuerdo Amanda*” foi descrita por Víctor Jara como “uma canção que fala do amor de dois trabalhadores, dois trabalhadores de agora [...] de qualquer fábrica em qualquer cidade e em qualquer lugar de nosso continente”¹⁰. Aqui o amor adquire outras dimensões, convertendo-se em drama social:

[...] Te recuerdo Amanda / la calle mojada / corriendo a la fábrica / donde trabajaba Manuel. / La sonrisa ancha / la lluvia en el pelo / no importaba nada / ibas a encontrarte con él / con él, con él, con él / que partió a la sierra / que nunca hizo daño / que partió a la sierra / y en cinco minutos / quedó destrozado / suena la sirena / de vuelta al trabajo / muchos no volvieron / tampoco Manuel.

O apelo às mudanças sociais está presente em todas as canções do álbum – seja diretamente, seja através do discurso conscientizador –, sendo que apenas duas delas não localizam essa possibilidade no presente. A instrumentação utilizada nas canções é simples, com predominância de voz e violão, embora três incluam outros tipos de cordas e quatro utilizem instrumentos de percussão. Esse tom mais “seco” da parte musical leva a atenção do ouvinte para as mensagens presentes nas letras.

O quinto LP solo de Víctor Jara, *Canto Libre*, conta com o acompanhamento do conjunto Inti-Illimani e do violonista Patricio Castillo. Lançado às vésperas da campanha eleitoral de 1970, o álbum traz na capa externa a imagem de uma porta de madeira em ruínas, fechada com cadeado. Na capa interna, há a imagem de uma pomba voando livre, como se tivesse acabado de cruzar a porta. A simbologia carrega a ideia de que dependeria do “povo” abrir as portas, libertando-se de um modo de vida que estaria ultrapassado, em ruínas.

A canção que dá nome ao disco possui um tom de otimismo coletivo: “*Sigamos cantando juntos / a toda la humanidad. / Que el canto es una paloma / que vuela para encontrar. / Estalla y abre sus alas / para volar y volar. / Mi canto es un canto libre*”. Assim, o canto de Jara seria livre por ser o canto da libertação popular.

As temáticas e personagens presentes no conjunto das canções possibilitam pensar que o álbum realiza uma espécie de síntese dos conteúdos trabalhados anteriormente. Figuram como objetos os jovens citadinos, os camponeses, os indígenas, os soldados e o próprio “homem contemporâneo”. As temáticas abordadas também são bastante variadas, abarcando o trabalho rural, episódios históricos, tradições culturais, romance e outras questões subjetivas. A maior parte das faixas é de autoria própria, além de três canções folclóricas (uma peruana, uma mexicana e uma boliviana) e duas compostas por outros músicos latino-americanos.

Há quatro canções que realizam críticas sociais, sendo que três se direcionam à denúncia do “imperialismo” norte-americano. Segundo Jara, “¿*Quién mato a Carmencita?*” se refere à

[...] história de uma garota de dezesseis anos que se suicidou sem que ninguém pudesse saber as causas. Para realizá-la tive que pesquisar sobre vários casos de suicídios juvenis, o ambiente de alienação que provocam os distorcidos meios de informação e a miséria em que está desaparecida a maioria do povo [...] [A canção] é um ataque a esse mundo de fantasia de ideal norte-americano de vida que cria a propaganda (apud SEPÚLVEDA, 1970, p. 7, tradução nossa).

A denúncia aparece explicitada nos trechos:

La muchacha ignoraba que la envenenarían / que toda aquella fábula no le pertenecía, / [...] / Su mundo era aquél, aquél del barrio Pila / de calles aplastadas, llenas de griterías / su casa estrecha y baja, ayudar la cocina / mientras agonizaba otros se enriquecían.

Outra canção do álbum que merece destaque é “*Plegaria a un labrador*”, “sua grande canção épica” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 405), vencedora do *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*. Como o próprio nome indica, trata-se de uma composição que mescla versos das orações católicas “Pai-nosso” e “Ave Maria”. Afirmando o protagonismo do camponês (“*Tú que manejas el curso de los rios / tú que sembraste el vuelo com tu alma*”) nas transformações sociais que evoca (“*Líbranos de aquel que nos domina en la miseria / Tráenos tu reino de justicia y igualdad*”), a canção clama pela união dos setores identificados como populares na luta por melhores condições de vida: “*Levántate y mirate las manos / para crecer, estréchala a tu hermano / Juntos iremos unidos en la sangre / ahora y en la hora de nuestra muerte /*

Amén”. Conforme destacou a historiadora Carla Silva, “*Plegaria a un labrador*” busca reforçar os sentidos de rebeldia contidos na religiosidade popular, utilizando-a como substrato cultural para compor a mensagem de luta que carrega (SILVA, 2008, p. 102).

Observa-se que *Canto Libre* mescla elementos de crítica social ao otimismo em relação a um futuro melhor. Uma comparação entre as canções “*La pala*” (deste LP) e “*El arado*” (do álbum de 1966) ajuda a explicitar a mudança de tom naquele momento. Ambas tematizam a figura do camponês a partir da crítica de suas condições de trabalho, apontando para a necessidade de mudanças sociais. O ponto que as diferencia é justamente o momento em que essas transformações seriam possíveis: enquanto “*El arado*” projeta a esperança no futuro – “*la paloma volará, volará, volará, / como el yugo de apretado / tengo el puño esperanzado / porque todo cambiará.*” –, “*La pala*” afirma que “*la noche / ha comenzado a aclarar*”, apelando ao camponês (não mais em primeira pessoa) que continue sua luta: “*Sigue abriendo los caminos / el surco de tu destino. / La alegría de sembrar / no te la pueden quitar*”.

A instrumentação usada no LP é bastante variada, incluindo voz, instrumentos de corda (violão, violão de 12 cordas, *charango*, *guitarrón*), *quena* e diversos instrumentos de percussão (*maraca*, *güiro*, *cajón*, *bongô*, *kultrún*, *pandereta*, *cascahuilla* e *cascabeles*), muitos dos quais marcam “um experimento com o ritmo afro” – inovação que não descaracterizaria as canções, já que “Todas elas possuem sentido americanista”, conforme Jara fez questão de ressaltar em uma entrevista (apud SEPÚLVEDA, 1970, p. 7, tradução nossa). A variedade de temas e formas pode ser relacionada ao caráter de balanço do álbum, que reafirma as questões até então colocadas pelo cantor e, paralelamente, indica um caminho para a libertação em relação às “velhas formas” de vida.

O disco seguinte, *El derecho de vivir en paz* (DICAP), foi lançado em 1971 – já durante o governo da UP. O álbum conta com as participações de Ángel Parra, Patricio Castillo, Celso Garrido Lecca, Inti-Illimani e Los Blops – conjunto de *rock* que faz o acompanhamento em duas canções. Segundo Joan Jara, a ideia de incluir instrumentos elétricos no álbum seria uma “experiência de ‘invasão da invasão cultural’ [norte-americana]” (JARA, J., 1998, p. 214). Referindo-se ao processo de criação da capa do disco, a autora afirma que Víctor “quis uma sensação de espaço aberto e cores fortes. Descobriu um desenho a tinta de um cavalo brincalhão a galope, para dar uma ideia de alegria e liberdade” (JARA, J., 1998, p. 218). De fato, o tom da maior parte das canções é o entusiasmo com a ideia de conquista da liberdade, como demonstram os versos

“*María, abre la ventana / y deja que el sol alumbre / por todos los rincones / de tu casa*” (“*María, abre la ventana*”) e “*El odio quedó atrás / no vuelvas nunca, / sigue hacia el mar / tu canto es río, sol y viento / pájaro que anuncia la paz*” (“*Vamos por ancho camino*”).

Ainda segundo Joan Jara, *El derecho de vivir en paz* teria a intenção de enfatizar os sentimentos do cantor sobre o contexto em que vivia – marcado pelo ideal da possibilidade de construir um futuro socialista por meios pacíficos. Nesse sentido, as canções que compõem o disco abordam temas como o direito à autodeterminação do “povo” e sua responsabilidade na construção do novo Chile (“*María, abre la ventana*”, “*Vamos por ancho camino*” e “*Plegaria a un Labrador*”); as brigadas muralistas – grupos de jovens que pichavam muros com desenhos relacionados ao trabalho cotidiano e ao programa de governo da UP (“*B.R.P.*”); a especificidade da *via chilena* no contexto das lutas anti-imperialistas latino-americanas (“*A Cuba*”); e os grupos que estariam fora de contexto no novo Chile (“*Ni chicha ni limoná*” e “*Las casitas del Barrio Alto*”). A única canção folclórica presente no disco – “*A la molina no voy más*” – aborda um episódio histórico que se relaciona com sua temática geral: a abolição da escravidão no Peru, quando os negros teriam sido *libertados*.

Todas as demais faixas foram compostas por Jara, individualmente ou em parcerias, como é o caso de “*Las casitas del Barrio Alto*” – uma versão em espanhol da canção “*Little boxes*”, de Malvina Reynolds. Nela, o músico denuncia satiricamente o modo de vida da elite chilena, entendida como portadora dos valores “imperialistas” norte-americanos:

[...] *Y las gentes de las casitas / se sonríen y se visitan. / Van juntitos al supermarket / y todos tienen un televisor. / Hay dentistas, comerciantes, / latifundistas y traficantes, / abogados y rentistas / y todos visten polycron. / [...] / Fuma pitillos en Austin mini, / juega con bombas y con política, / asesinan generales, / y es un gángster de la sedición.*

Através da identificação de determinados grupos, a denúncia política presente “*Las casitas del Barrio Alto*” busca apontar quem seriam os inimigos do “poder popular” e da paz nacional.

Ainda dentro da temática da luta “anti-imperialista”, é necessário mencionar a canção que dá título ao álbum. “*El derecho de vivir en paz*” tematiza a Guerra do Vietnã, marcando a solidariedade do “povo” chileno com os vietnamitas: “*Tío Ho,*

nuestra canción / es fuego de puro amor, / es palomo palomar / olivo de olivar. / Es el canto universal / cadena que hará triunfar, / el derecho de vivir en paz.” No trecho, é visível a identificação do programa de governo da UP com outras causas libertárias internacionais – entendidos como partes de uma mesma luta pela paz mundial.

Por sua vez, a *guajira* “*A Cuba*” homenageia o processo revolucionário levado a cabo na ilha caribenha, marcando as especificidades da opção pela *via chilena ao socialismo*: “*Como yo no toco el son / pero toco la guitarra / que está justo en la batalla / de nuestra revolución / será lo mismo que el son / que hizo bailar a los gringos, / pero no somos guajiros / nuestra sierra es la elección*”.

Às vezes compreendido como um álbum puramente panfletário, *El derecho de vivir en paz* constitui um documento importante para compreender como os artistas que apoiavam o governo da UP enxergavam o contexto em que estavam inseridos. Como procuramos demonstrar, não se tratava simplesmente de vender uma imagem idealizada para os chilenos – mas antes de convocá-los a participar da construção de um projeto com o qual os artistas de fato estavam envolvidos.

Segundo Víctor Jara, seu disco posterior, *La población* (DICAP, 1972), teria sido concebido por um amigo: “Um dia Choño Sanhuesa me disse: ‘Por que não escreve algo sobre nós, os pobladores?’”. Assimilando a sugestão, Jara visitou várias *poblaciones*¹¹ santiaguinas, onde recolheu material para o álbum:

Eu trabalhei com a gravadora em mãos. Para este disco assim cheguei à [*población*] Herminda de la Victoria, à Violeta Parra, à Luis Emilio Recabarren, à Lo Hermida, à Los Nogales (a *población* de minha adolescência), à La Victoria, à El Cortijo etc. Tive que conversar com muita gente... (apud KÓSCHEV, 1990, p. 152, tradução nossa).

A ideia era que o disco contasse a história das *poblaciones*, desde a luta pela ocupação das terras até as tradições culturais compartilhadas por seus moradores.

Compostas em parceria com o dramaturgo Alejandro Sieviking, as canções que compõem o álbum utilizam recursos teatrais e possuem acentuada carga dramática. Muitas delas são iniciadas por trechos dos relatos coletados – “estão penetradas com as vozes dos pobladores” (apud KÓSCHEV, 1990, p. 154 tradução nossa). É o caso de “*La toma (16 marzo 1967)*”, que versa sobre a ocupação de um terreno localizado na rua San Pablo, em Santiago, onde posteriormente se consolidou a *población* Herminda de la Victoria. A canção tem início com o depoimento de uma mulher que havia participado da *toma*:

El día 16 de marzo, cuando fue la toma 'e terreno a la una de la mañana, había una neblina espesa y esa fue la que nos favoreció mucho a nosotros, porque nosotros íbamos a tomarlos otros terrenos y eso estaba lleno de carabineros y después nosotros nos fuimos a San Pablo. Ese día nosotros sufrimos mucho porque después llegaban camiones, llegaban la gente, en carretelas, en carritos de mano, toda la gente con su muchila, es decir, con sus cosas de comida.

A letra da canção conta de forma teatral o evento anteriormente narrado: “*Ya se inició la toma, / compañero calla la boca, / cuidado con los pacos, / que pueden dejar la escoba. / Sujeta bien al chiquillo, / dile a Jaime que se apure / no toque el cuarentaicinco / ojalá que nos resulte*”. A carga dramática também é dada pela música e pelo uso do coro no refrão e no fim das estrofes.

Segundo o relato da *pobladora*, um bebê chamado Herminda teria sido assassinado por policiais durante a ocupação do terreno. Posteriormente, a *población* foi batizada em sua homenagem, assim como uma outra canção do álbum: “*Herminda de la Victoria / murió sin haber luchado / derecho se fue a la gloria / con el pecho atravesado. / [...] / Hicimos la población / y han llovido tres inviernos, / Herminda en el corazón / guardaremos tu recuerdo*”. A canção “*Luchín*” também tem como protagonista uma criança vítima da miséria urbana: Luchín foi encontrado na *población* Renca por um grupo encarregado de distribuir alimentos e combustível no local, que havia sido inundado pelo rio Mapocho durante uma enchente. Na canção, Jara aponta a urgência de solucionar a questão das crianças que vivem em condições deploráveis: “*Si hay niños como Luchín / que comen tierra y gusanos / abramos todas las jaulas / pa' que vuelen como pájaros*”.

Outras personagens que aparecem no álbum são as prostitutas (“*La carpa de las colligüillas*”) – que, segundo um relato, foram as primeiras a erguer um barraco na *población* Herminda de la Victoria – e o mestre *chaquilla* (“*El hombre es un creador*”), o “típico faz-tudo chileno”, nas palavras de Joan Jara (op. cit, p. 270). Ambas as canções possuem um tom bem-humorado: “*La carpa de las colligüillas*” é uma espécie de conversa entre as prostitutas (representadas por um coro feminino) e outros moradores da *población*, enquanto “*El hombre es un creador*” possui melodia alegre – que inclui instrumentos pouco convencionais, como pente e papel – e um tom otimista: “*Aprendí el vocabulario / del amo, dueño y patrón, / me mataron tantas veces / por*

levantarles la voz, / pero del suelo me paro, / porque me prestan las manos, / porque ahora no estoy solo, / porque ahora somos tantos.”

Esse sentido também está presente na “*Marcha dos pobladores*”, canção que fecha o disco: “*Poblador, compañero poblador, / seguiremos avanzando hasta el final, / [...] / ahora la historia es para ti / con techo, abrigo y pan / marchemos juntos al porvenir. / [...] / con las banderas del gobierno popular*”. Assim, *La población* busca realizar a “história dos vencidos”, dando voz a sujeitos tradicionalmente excluídos dos relatos oficiais sobre o processo de constituição do espaço urbano. Nesse sentido, Jara figura como porta-voz dos anseios populares – concepção que marca toda a sua obra, estando evidenciada nas seguintes palavras:

Devemos nos elevar até o povo e não pensar que estamos descendo até ele. Nosso trabalho consiste em dar-lhe o que lhe pertence – suas raízes culturais – e os meios de satisfazer sua fome de expressão cultural, que percebemos durante a campanha eleitoral (apud Jara, J., 1998, p. 266, grifo no original).

A ideia de “raízes culturais” também caracteriza o LP de 1973, que foi produzido pelo selo DICAP (antigo Jota Jota), mas não chegou a ser lançado, por conta do golpe militar. Composto por uma coletânea de canções interioranas do Sul do Chile, recopiladas pelo próprio Jara, *Canto por travesura* traz nas *liner notes* um texto em que o discurso identitário aparece com bastante clareza e assume um caráter estereotipado:

Estos cantos no son nuevos / son cantos que tienen mucho tiempo / callarlos es callar un pedazo de alegría. / El cantor siempre cantó a lo divino / a lo humano y por travesura. / El hombre de nuestro pueblo / come ají cacho'e cabra y / toma ponche'n culén / por eso sus cantos salen aliñados. / Esto es un poquito no más / de todas las travesuras del chileno / y de todo su saber popular.

Em uma entrevista, o músico comentou as intenções que o levaram a produzir o disco:

Por outro lado, neste vaivém da canção comprometida, nesta discussão diária que há sobre ela, me pareceu que se estava dando importância a uns materiais que não nos correspondem; uma insistência em incluir dentro de nós uns ritmos forâneos que embora sejam do patrimônio cultural latino-americano, não podemos deixar de considerar como de fora. Me pareceu conveniente fazer um disco com esse material tão chileno, tão nosso...¹²

Assim, *Canto por travesura* possui um tom nacionalista, apontando para a necessidade de se considerarem as especificidades chilenas no quadro latino-americano. Na perseguição desse objetivo, o disco forja uma representação do camponês – objeto de todas as canções – como um personagem naturalmente alegre e portador de tradições culturais que estariam na essência do chileno (tipo ideal).

Os instrumentos utilizados nas canções são voz; violão, violão de 12 cordas, *guitarrón*, *arpa jarocho* (cordas); acordeão (teclas); *bombo* e *pandereta* (percussão). Essa escolha não foi aleatória: na continuação do texto supracitado, Jara afirma que julgou “necessário recordar que nem todo o chileno é quena, charango e bombo” – instrumentos muito utilizados pelos músicos da NCCh, já que permitiam fazer referência à região andina e, assim, à suposta identidade cultural dos países que integram a América Latina. Ao apontar a diversidade de formas e tradições presentes no Chile, Jara visou reafirmar sua fidelidade ao folclore, que parecia ter ficado em segundo plano nos últimos álbuns.

Produzido em um contexto de acentuada crise política – marcado por constantes ataques e tentativas de golpe por parte dos opositores do governo eleito –, *Canto por travesura* se diferencia da produção, naquele momento, de muitos artistas ligados à NCCh, os quais assumiram um tom de denúncia explícita em suas canções. Este teor contingente esteve presente em outras canções de Jara, produzidas entre 1972 e 1973 e gravadas em forma de *singles* ou simplesmente executadas nas ruas durante manifestações de apoio a Allende. É o caso de “*El desabastecimiento*” – canção que satiriza a “*Marcha de las cacerolas*”¹³, promovida por mulheres de classe média/alta santiaguina – e “*La bala*” – canção folclórica venezuelana que foi adaptada pelo músico a fim de adquirir atualidade, sugerindo que a violência poderia ser um meio legítimo para conter as ações conspiratórias da direita. Assim, *Canto por travesura* e as canções mais contingentes difundidas por Jara representam formas diferentes pelas quais ele buscou se posicionar nos cenários político e cultural do país.

Considerações finais

A partir da análise da discografia solo de Víctor Jara, foi possível constatar a heterogeneidade de sua produção musical. Tomando por base essa documentação, não pareceu frutífero trabalhar com uma divisão cronológica de sua obra – o que não significa que não seja importante contextualizá-la. Embora as canções gravadas pelo

músico sempre estivessem em diálogo – muitas vezes explícito – com seu contexto político, verifica-se que este não é suficiente para explicá-las. No caso da temática em questão, consideramos que uma abordagem inversa, que parta da “parte” para o “todo” – isto é, da documentação para seu contexto de produção – pode levar a resultados mais interessantes.

Nos discos examinados, observa-se que o objeto das canções de Jara não foi sempre o mesmo – assim como o conceito de “povo”, que se algumas vezes era identificado a um tipo ideal (construído a partir de noções essencialistas), outras vezes era representado pela imagem de diversos grupos sociais que escolheram se unir por uma causa comum. *La población* e *Canto por travesura* exemplificam bem como essas noções estiveram mescladas em sua obra musical, pois embora sejam álbuns temáticos – que têm como objeto, respectivamente, “o” trabalhador urbano e “o” camponês –, não pretendem resumir o conceito de “povo” a uma ou outra figura. Em outros álbuns, aparecem também o guerrilheiro socialista, o estudante e o indígena (entre outros) como personagens-tipo que se articulam no processo de formação de uma ideia fluida de “povo” enquanto categoria política. Pois, embora trabalhasse com concepções identitárias, no sentido de construir identidades inter-relacionadas, Jara fez diferentes usos políticos das múltiplas tradições populares que selecionou – instrumentos e gêneros musicais, “heróis” e episódios históricos etc. – para erigir discursos que ora enfatizavam questões nacionais, ora continentais; ora coletivas, ora individuais; a partir de formas mais ou menos contingentes.

Para investigar as intenções envolvidas nessas escolhas, é importante ter em vista que, para além do contexto político mais imediato, outros fatores influenciam no processo de produção dos discos. O caso de *Canto por travesura* é emblemático na medida em que a análise da conjuntura política de seu ano de produção pouco informa sobre ele. Outros enfoques poderiam trazer mais elementos para pensar as questões envolvidas na escolha de produzir um álbum folclórico “tão chileno, tão nosso” naquele momento. Por exemplo: se for levado em conta que sua temática, focada no universo camponês, se assemelha bastante com a do disco de 1966, é possível questionar como o cantor lida com a questão da auto-referência, isto é, a partir de quais elementos busca ser identificado pelo público no decorrer de sua trajetória artística. Outra possibilidade seria investigar o que Jara compreendia como espaço específico do LP em relação ao dos *singles* ou ao das apresentações públicas em manifestações sociais.

Em suma, consideramos que é importante e viável ampliar o recente campo de estudos sobre a NCCh através da inclusão de novas questões e novas formas de abordagem. Assim poderemos nos aproximar do “sentido e a razão do violão” presentes em canções de músicos que “não cantavam por cantar”¹⁴.

Referências Bibliográficas

- CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003.
- FAIRLEY, Jan. La Nueva Canción Latinoamericana. *Bulletin of Latin American Research*, vol. 3, n. 2, p. 107-115, 1984. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3338257>. Acesso: dez./2012.
- FUNDACIÓN VÍCTOR JARA (ed.). *Víctor Jara: cancionero tradicional*. Santiago: Fundación Víctor Jara; LOM, 1998.
- GARCIA, Tânia. Nova Canção: *manifesto* e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. VI Congresso da IASPM-AL, 2005, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires, 2005, p. 1-11. Disponível em: <www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf>. Acesso: dez./2012.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009.
- JARA, Joan. *Canção inacabada: a vida e a obra de Victor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- JARA, Víctor. *Victor Jara*. Demon, 1966. LP.
- _____. *Victor Jara*. EMI Odeon, 1967. LP.
- _____; QUILAPAYÚN. *Canciones folklóricas de America*. EMI Odeon, 1968. LP.
- _____. *Pongo en tus manos abiertas...* Jota Jota, 1969. LP.
- _____. *Canto libre*. EMI Odeon, 1970. LP.
- _____. *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP.
- _____. *La población*. DICAP, 1972. LP.
- _____. *Canto por travesura*. DICAP, 1973. LP.
- KÓSCHEV, Leonard. *La guitarra y el poncho de Victor Jara*. Moscou: Progreso, 1990.
- ROLLE, Claudio. La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX. In: V Congresso da IASPM-AL, 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2004, p. 1-7. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ClaudioRolle.pdf>>. Acesso: dez./2012.
- _____. La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende. III Congresso da IASPM-AL, 2000, Bogotá. *Anais...* Bogotá, 2000, p. 1-13. Disponível em: <www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>. Acesso: maio/2013.
- SEPÚLVEDA, Ramiro. Víctor Jara pregunta ¿Quién mató a Carmencita? *Puro Chile*, vol. 39, 5 jun. 1970, p. 7.
- SCHMIEDECKE, Natália. “*Tomemos la historia en nuestras manos*”: utopia revolucionária e música popular no Chile, 1966-1973. Dissertação (Mestrado em

História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2013.

SILVA, Carla. *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) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em:

http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2008_SILVA_Carla_de_Medeiros-S.pdf. Acesso em maio/2013.

SIMÕES, Sílvia. *El hombre es un creador: a percepção do mundo do trabalho no Chile no cancionero de Víctor Jara (1966-1973)*. *AEDOS*, Porto Alegre, vol. 2, n. 4, p. 251-262, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/11449/6880>. Acesso em maio/2013.

TEJADA GÓMEZ, Armando. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. 1963.

Disponível em: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>. Acesso em maio/2013.

Notas

¹ Zona formada pela região metropolitana de Santiago, além de Valparaíso, O'Higgins, Maule e o norte de Bío-bío. Historicamente, tem sido considerada a principal zona do país por concentrar a maior parte de sua população e produção econômica.

² O surgimento da Música Típica, na década de 1920, esteve ligado à crescente migração de grupos de origem rural para as cidades. Voltados à evocação da vinculação desses setores com o campo, alimentando certa nostalgia pelo “paraíso perdido”, os conjuntos de Música Típica promoveram uma reinterpretação urbana do repertório cultivado na região do Vale Central chileno. Como representativos dessa tendência, podem ser destacados Los Cuatro Huasos e Los Huasos Quincheros – quartetos vocais masculinos acompanhados por violões, formados por estudantes universitários oriundos de famílias da oligarquia latifundiária e da classe média chilenas. 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”. Tal apelo permitiu que o estilo se convertesse na principal imagem sonora do Chile difundida a nível nacional e internacional na primeira metade do século XX.

³ O termo *Nueva Canción Chilena*, aqui traduzido, foi empregado pela primeira vez no festival homônimo realizado em Santiago em julho de 1969. Em nossa dissertação de Mestrado, analisamos o programa deste evento e concluímos que o termo abarcou inicialmente um repertório bastante heterogêneo – característica desconsiderada pela maior parte da bibliografia sobre a temática, que tende a afirmar que o festival simplesmente batizou um movimento já existente, original e autoconsciente, que teve como base o comprometimento político dos músicos. Na nossa percepção, a consolidação da Nova Canção Chilena como movimento musical não se deu de maneira natural, mas partiu da necessidade sentida por determinados artistas de se distinguirem de outros em um cenário político cada vez mais polarizado, revelando um processo marcado por tensões, disputas e exclusões. Consideramos que essa busca por definição esteve intimamente relacionada com o engajamento de determinados músicos na campanha eleitoral de Salvador Allende, em 1970. Cf. SCHMIEDECKE, 2013, p. 44-53.

⁴ Vale ressaltar que alguns músicos que posteriormente ficariam identificados com a NCCh chegaram a integrar os conjuntos de projeção folclórica, como é o caso de Rolando Alarcón e do próprio Víctor Jara, que participaram do Cuncumén entre 1955-62 e 1958-63, respectivamente.

⁵ A Unidade Popular foi criada em 1969 através de uma aliança de três grandes partidos – Partido Comunista (PC), Partido Socialista (PS) e Partido Radical (PR) – e três organizações menores – o Partido Social Democrata (PSD), a Ação Popular Independente (API) e o Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU). Em 1971, o Partido de Esquerda Radical (PIR) e o Movimento de Esquerda Cristã (IC) se incorporaram à UP, sendo que o primeiro desligou-se desta em 1972.

⁶ Antes de realizar suas primeiras gravações como solista, Jara participou dos discos lançados pelo conjunto Cuncumén entre 1957 e 1962.

⁷ *Liner notes* são os textos que integram a parte impressa da embalagem de vinis (capas e contracapas), fitas cassete e CDs (encarte).

⁸ A letra de todas as canções mencionadas pode ser encontrada no portal Cancioneros.com, disponível em: <<http://www.cancioneros.com/ca.php?NM=3&LL=A>>. Acesso: Nov./2012.

⁹ “[...] chamaremos ‘Verso ou Décima’ a uma composição poética escrita em décimas, estrofes de dez versos octassílabos com rima ABBA-AC-CDDC [...]. Por seu conteúdo esta composição se agrupa em duas grandes categorias, ‘a lo divino e a lo humano’. A primeira abarca todas as criações de assunto religioso cristão católico; a segunda, o não religioso dentro dos quais uma parte se refere à atividade amorosa. Os ‘versos’ se interpretam cantados e à vezes recitados. O setor de sua vigência se estende entre Coquimbo e Temuco principalmente” (FUNDACIÓN VÍCTOR JARA, 1998, p. 101, tradução nossa, grifos no original).

¹⁰ Palavras proferidas por Víctor Jara em um programa gravado para a TV peruana em julho de 1973, ao qual tivemos acesso durante uma visita à Fundación Víctor Jara. Transcrição e tradução nossas.

¹¹ Conjuntos de casas precárias localizadas em regiões periféricas das cidades chilenas. O termo abarca o que designamos no Brasil como “favelas” bem como os “assentamentos”. Os moradores das *poblaciones* são chamados *pobladores*.

¹² O texto foi reproduzido na edição em CD de Canto por travesura produzida pela Warner Music Chile em 2001.

¹³ Manifestação de rua em forma de “panelaço” realizada em Santiago em 1971, durante a visita de Fidel Castro ao Chile, visando protestar contra o desabastecimento – problema enfrentado pela UP desde seu segundo ano de governo.

¹⁴ Referência ao seguinte trecho da canção “*Manifiesto*” (1973), de Víctor Jara: “*Yo no canto por cantar / ni por tener buena voz, / canto porque la guitarra / tiene sentido y razón*”. Utilizamos estes dois últimos versos no título do presente artigo.

Artigo recebido em 03/05/2013. Aprovado em 28/06/2013.