

O engajamento político da Nova Canção Chilena e a construção musical de um devir histórico durante a Unidade Popular* **

The political commitment of the Chilean New Song Movement and the musical construction of a historical becoming during the Popular Unity

Natália Ayo Schmiedecke***

Resumen

O presente trabalho busca apreender a dinâmica dos tumultuados e esperançosos anos de governo da Unidade Popular através de um viés ainda pouco explorado pela historiografia: as relações estabelecidas entre utopia revolucionária e música popular. Enfocando os fundamentos ideológicos que alimentaram a perspectiva revolucionária presente no discurso de músicos ligados ao movimento da Nova Canção Chilena, analisaremos a maneira pela qual a experiência temporal foi vivenciada e representada em seus discos, relacionando-a ao projeto político da *via chilena ao socialismo*.

Palabras clave: Nova Canção Chilena – Canção engajada – Via chilena ao socialismo – Unidade Popular

Abstract

This paper aims to capture the dynamics of the tumultuous and hopeful years of the Popular Unity government through a bias still little explored by historiography: the relations between revolutionary utopia and popular music. Focusing on the ideological foundations that supported the revolutionary perspective in the speech of musicians linked to the Chilean New Song movement, we will analyze the way in which the temporal experience was experienced and represented in their records, relating it to the political project of the *Chilean way to socialism*.

Keywords: Chilean New Song Movement – Committed music – Chilean Way to Socialism – Popular Unity

* Segundo lugar en el Concurso

** Este trabalho corresponde à segunda parte do terceiro capítulo da dissertação de Mestrado intitulada "*Tomemos la historia en nuestras manos*": *utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973)*, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", *campus* de Franca (Brasil), sob orientação da Prof^a Dr^a Tânia da Costa Garcia e defendida em abril de 2013. A pesquisa contou com financiamento da CAPES (2011) e da FAPESP (2011-2013).

*** Brasileira, Doutoranda em História pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", *campus* de Franca (Brasil), bolsista da CAPES. E-mail: nati.ayo@gmail.com

Reunindo músicos que pretendiam vincular seu ofício ao processo de mudanças experimentado pelo país na segunda metade do século XX, o movimento da Nova Canção Chilena – batizado com o termo empregado pela primeira vez no festival homônimo realizado em Santiago em 1969 – ficou fortemente identificado com o projeto da *via chilena ao socialismo*, encampado pela Unidade Popular (UP) na figura do presidente Salvador Allende.

De acordo com o historiador Marcos Napolitano, “a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora de nossos anseios nacionais e veículo de nossas utopias sociais” (7). Daí a possibilidade e o interesse em trabalhar com fontes musicais para examinar os diferentes “sonhos coletivos” esboçados e perseguidos pelos homens e mulheres do passado – tema de grande relevância, conforme destacou o historiador Hilário Franco Júnior: “Para o sentimento de identidade coletiva, tão importante quanto viver uma mesma realidade concreta é sonhar os mesmos sonhos. Por isso, talvez nenhum fenômeno expresse tão bem a dinâmica histórica quanto o incessante construir de utopias” (10).

Dado que as utopias – projetos de futuro baseados em uma ordem social ideal – se nutrem simultaneamente da realidade e da possibilidade de uma mudança radical na história (Saliba, 15), não é de surpreender que a problemática central que atravessa os anos 1960/70 latino-americanos seja a concretização do sonho socialista. Para a historiadora Claudia Gilman, a singularidade daquela época consiste justamente na “percepção de que o mundo estava prestes a mudar” (37), somada à “crença na inevitabilidade do socialismo” (42) – diagnóstico pautado em “acontecimentos verdadeiramente inaugurais, como a Revolução Cubana” (33). Na mesma linha, o economista Jorge Castañeda assinalou que

Antes de Fidel entrar em Havana, a esquerda latino-americana havia sido reformista, gradualista ou resignadamente pessimista diante da possibilidade de um triunfo revolucionário. Nas três décadas seguintes, a revolução passou a ser o primeiro item de sua ordem do dia (69).

No caso chileno, as crescentes conquistas trabalhistas e a incorporação de novos atores sociais na vida política a partir da década de 1950 alimentaram as esperanças dos partidos de esquerda a respeito da realização de uma revolução nacional. Não obstante as visões divergentes – e frequentemente antagônicas – sobre os meios, ritmos e atores que deveriam orientá-la, prevaleceu a opção pela *via democrática*, pautada na compreensão de que seria possível utilizar o marco político-institucional vigente para atingir o socialismo no país.¹

A fim de observar como a valorização da política e a expectativa revolucionária se traduziram musicalmente nesse contexto, centramos nossa análise nos diferentes referenciais simbólicos evocados na construção do discurso politizado da NCCh, partindo da concepção de que “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações², contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo” (Chartier, 66).

¹ Sobre as propostas conflitantes que conviveram no interior da UP, ver os trabalhos de Julio Pinto Vallejos e Alberto Aggio listados ao final do texto.

² De acordo com o historiador Roger Chartier, as “representações” são compreendidas como o modo pelo qual em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade é construída, pensada, dada a ler por meio da correlação entre uma imagem presente e um objeto ausente.

Para trabalhar com esta problemática, privilegamos os *Long Plays* (LPs) produzidos no Chile entre fins dos anos 1960 e início dos 70 por Víctor Jara e pelos conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani. O diálogo proposto entre as três trajetórias musicais se baseia na proximidade estabelecida pelos artistas no período analisado, tanto no âmbito pessoal quanto no profissional, sendo que Jara foi diretor dos dois grupos ao passo que estes fizeram várias colaborações em seus LPs. Nesse sentido, é possível conceber que suas obras estiveram fortemente integradas. Outro aspecto que motivou nossa escolha foi a militância política dos músicos no período considerado. Filiados às Juventudes Comunistas do Chile e ligados ao meio universitário³ – ocupando posições de destaque no processo de Reforma Universitária iniciado em 1967 –, vincularam-se ao governo da UP, sendo integrados à Secretaria de Extensão e Comunicações da Universidad Técnica del Estado e nomeados Embaixadores Culturais do Governo Popular entre 1970 e 1973.

Circulando pelo universo das esquerdas, apresentando-se em casas folclóricas, gravando discos, promovendo a integração entre diferentes expressões artísticas e reivindicando o comprometimento social destas, Víctor Jara e os integrantes dos dois conjuntos estabeleceram intensos diálogos entre o mundo das artes e o da política no polarizado contexto chileno dos 1960 e 1970. Portanto, constituem um objeto privilegiado para analisar a dinâmica da inserção das esquerdas e do seu temário nos espaços de produção cultural.

Enfocando os fundamentos ideológicos que alimentaram a perspectiva revolucionária compartilhada pelos músicos em questão, examinaremos a relação estabelecida em seus discos entre a ressignificação de referenciais simbólicos associados ao passado e o projeto político da UP. Defenderemos a hipótese de que eles buscaram inserir o contexto político-cultural chileno de fins dos anos 1960 e início dos 1970 em determinada tradição, apontando para um suposto sentido da história, a fim de legitimar a *via chilena* como caminho para o triunfo do socialismo. Para tanto, examinaremos a maneira pela qual diferentes temporalidades (passado, presente e futuro) aparecem articuladas em seu repertório a partir do “popular” – tomado pela NCCh como referencial estético e ideológico.

“Venimos a contar / aquello que la historia / no quiere recordar”

Em seu livro *Futuro pasado*, o historiador Reinhart Koselleck aponta para o tempo como uma construção cultural que, em cada época, determina um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado como passado e as possibilidades que se lançam ao futuro entendido como horizonte de expectativas (Jasmin, 9). Em sua busca por imprimir sentido à experiência contemporânea e reivindicar perspectivas de futuro, os atores sociais procurariam ordenar o tempo, sendo que “cada uma das temporalidades – o passado, o presente e o futuro – pode imaginariamente se alterar, contrair

³ Formado em atuação (1959) e direção teatral (1961) pela Escola de Teatro da Universidad de Chile – posteriormente rebatizada Instituto de Teatro da Universidad de Chile (ITUCH) –, Víctor Jara se integrou à sua equipe permanente de diretores em 1963, cargo que ocupou até 1970. Paralelamente, exerceu a função de professor (1964-1967) da mesma instituição. Por sua vez, os dois conjuntos eram formados por estudantes universitários, sendo que o Inti-Illimani se originou na Escola de Artes e Ofícios da Universidad Técnica del Estado (UTE).

ou se expandir conforme cada época ou sociedade, modificando-se também a maneira como são pensadas e sentidas as relações entre elas”, conforme anotou o historiador José d’Assunção Barros (67).

Debruçando-se “sobre um determinado tempo presente e sobre o tempo que se lhe apresentava então como o futuro” (16), Koselleck defendeu a hipótese de que na chamada Era Moderna “a diferença entre experiência e expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então” (314). Nesse regime moderno de historicidade – para lançar mão da terminologia desenvolvida pelo historiador François Hartog⁴ –, a antiga noção de “história mestra da vida”, na qual a relação entre *experiência* e *expectativa* era dominada ou ao menos regulada por referência ao passado (modelo a ser imitado), cede lugar à compreensão da História como um conjunto unificado de eventos singulares orientados na direção do “progresso”. Como concluiu Hartog,

A partir de então, não cabe mais ao passado esclarecer o futuro mas, ao contrário, cabe ao futuro esclarecer o passado ... Com o regime moderno, o exemplar, como tal, desaparece para dar lugar àquilo que não se repete. ... Se ainda resta uma lição da história, ela vem, por assim dizer, do futuro e não mais do passado. Ela está em um futuro que acontecerá como diferente do passado ... (A, 9)

O próprio termo *modernidade* carrega a ideia de um “tempo novo”, marcado por “novas experiências que jamais haviam sido experimentadas dessa maneira” (Koselleck, 274). O presente passa a ser vivenciado como um tempo de ruptura e transição – daí que “poucas palavras foram tão largamente disseminadas e pertencem de maneira tão evidente ao vocabulário político moderno quanto o termo ‘revolução’” (274). Koselleck destaca que a experiência fundamental de movimento, da mudança em relação a um futuro aberto, foi comum aos atores modernos, que divergiam apenas no que tange ao ritmo e à direção a ser seguida (275). Para sustentar essa hipótese, o autor remete aos diversos conceitos terminados em “ismo” que foram criados a partir da segunda metade do século XVIII, evidenciando a perspectiva de orientação para o futuro. É o caso de “socialismo” ou “comunismo”, que quiseram reivindicar para si a gênese do porvir, “o movimento real que supera a situação atual”, nas palavras do próprio Karl Marx (Koselleck, 297).

Pautado na ideologia do progresso, esse *futurismo*⁵ marxista não implicou, porém, no abandono da *experiência* enquanto referencial para a construção do novo. A convicção de que a história – cujo motor seria a “luta de classes” – não se repete abria espaço para a *expectativa* de que as lutas que foram derrotadas no passado tivessem um novo desfecho, permitindo a consolidação da sociedade sem classes. Tal perspectiva foi compartilhada pelas distintas correntes marxistas do século XX e encontrou eco na produção discográfica analisada.

⁴ Ver especialmente Hartog B.

⁵ Termo empregado por Hartog para remeter ao regime de temporalidade moderno, marcado pela ideologia do progresso, na qual se apóiam algumas das grandes filosofias da história cunhadas no século XIX, como o positivismo e o marxismo. Para o autor, o século XX é palco da instauração gradual de um novo regime de historicidade, o *presentismo*, que afirma o presente como único tempo possível.

Dedicada à comemoração do cinquentenário do Partido Comunista do Chile, celebrado em 2 de janeiro de 1972, a cantata popular *La Fragua* – gravada em disco pelo selo DICAP no ano seguinte – se propôs a contar a história do Chile da perspectiva dos “de baixo”, tendo como mote as lutas trabalhistas. Composta por Sergio Ortega e interpretada pelo conjunto Quilapayún com acompanhamento orquestral, a obra está dividida em quatro seções: “*Las claves*”, “*Las luchas*”, “*La berencia*” e “*El puño del pueblo*”. A primeira tem início com um recitado que faz menção a várias cidades chilenas, expondo suas características geográficas, históricas e econômicas, com ênfase nos diferentes tipos de trabalho ali praticados. Na sequência, a ênfase é posta sobre região do deserto nortenho, apontando para as transformações da qual ele será palco ao longo dos séculos XIX e XX – fundação de Tarapacá, mineração do cobre e exploração do salitre pelas empresas estrangeiras –, ressaltando a exploração a que os trabalhadores seriam ali submetidos: “*Hondo desierto y salar / serás Tarapacá. / ... / En el dormido arenal / tus hombres sufrirán. / ... / Desde tu entraña saldrá / el rico mineral, / pronto con golpe mortal / te lo arrebatarán*”⁶.

Deixando de lado o fato de que a região do deserto do Atacama só foi anexada pelo Chile no final da Guerra do Pacífico⁷, indica-se que “*el destino y la historia do Chile en ti se nutren*”, o que se relaciona à origem do movimento operário entre os trabalhadores das minas de salitre, no início do século XX. Referindo-se aos patrões (elite estrangeirizada) como “inimigos mortais”, o eu-lírico demonstra interesse pela vida do homem pampino e chama-o a contar sua versão da história do desenvolvimento econômico do país: “*Tú que en las bondas galerías / convives con la muerte, / cuéntanos qué comes, qué haces cuando estás enfermo, / cómo vive tu mujer, / dónde moriste. / ¿En un pique? / ¿A balazos? / ¿O tosiendo se apagó tu vida?*” (“*Recitado 2*”). Assim, o “rico norte” seria pobre para os trabalhadores explorados. Mas com a chegada do “mensageiro glorioso” Luis Emilio Recabarren – líder sindical e fundador do Partido Obrero Socialista (futuro Partido Comunista) –, a história “se juntaria com o povo”.

A parte seguinte, “*Las luchas*”, indica que a maturação da classe operária chilena teria constituído um processo longo e doloroso, devido aos artifícios utilizados pelos patrões para reprimir suas organizações: “*Cuántos muertos en Iquique, / La Coruña, Lonquimay, Ranquil, / San Gregorio, Plaza Bulnes / por nombrar algunos pocos*” (“*Recitado 3*”). Tendo como fundamento estes conflitos de classe, este mesmo recitado estabelece uma relação de continuidade entre os levantes indígenas ocorridos no período colonial e os movimentos trabalhistas do século XX. Assim, a rebelião dos índios garimpeiros de Marga Marga, no século XVI, é apontada como a “primeira greve chilena”.⁸ Nessa construção, os “pontos em comum” que conectariam os indígenas do passado aos operários do presente seriam a miséria, a revolta, a tentativa de organização e a repressão sofrida pelos manifestantes. Reforçando esse encadeamento, na sequência são abordadas as más condições de vida dos mineradores do carvão de princípios do século XX e sua batalha “valente” pelo fim da exploração. O desfecho teria sido o mesmo das lutas de seus antepassados: “*Bajo una bandera de lucha y de sombras / mueren los mineros en el socavón*” (“*Canción 4*”).

⁶ ORTEGA, Sergio. “Canción 2”. QUILAPAYÚN. *La Fragua*. DICAP, 1973. Todas as canções que compõem a obra foram compostas e gravadas pelos mesmos músicos aqui referidos. Por conta disso, nos limitaremos daqui em diante a indicar, no próprio corpo do texto e entre parênteses, as canções a que cada citação corresponde.

⁷ Conflito bélico desenvolvido de 1879 a 1883 entre o Chile e as forças aliadas do Peru e da Bolívia, tendo como objeto de disputa uma parte do deserto de Atacama. No final da guerra, o Chile anexou as zonas peruanas de Arica e Tarapacá e a província boliviana de Antofagasta, deixando o país sem saída para o Oceano Pacífico.

⁸ Sobre este levante, ver González Vargas et al., 50-51.

Atribuindo ao Partido Comunista (“*roja ciencia del obrero*”) a qualidade de autêntico representante dos interesses dos trabalhadores chilenos, os recitados e as canções seguintes abordam temas como a promulgação da “Lei maldita”⁹ durante o governo de González Videla, o período de clandestinidade da organização (1948-1958) e a violência empregada contra os militantes comunistas, simbolizados pela figura de Ramona Parra, jovem manifestante morta pelas forças policiais em 1946. O eu-lírico assinala que as lutas que tiveram desfecho trágico na primeira metade do século XX teriam sido essenciais, enquanto aprendizado, para a futura vitória dos movimentos sociais: “*El dolor de camarada lo sentimos, / conservamos su recuerdo. / Pero ese dolor lo comprendemos, / es parte de nuestra lucha, / es parte de lo que hemos aprendido*” (“*Recitado 6*”). Quase parafraseando o que dissemos acima acerca da expectativa marxista de um desenlace diferente no futuro, este recitado proclama: “*Pero sabemos también que podemos derrotarlos / y lo haremos. / La conciencia de clase es nuestra fuerza / Ella ha cambiado las tareas del martillo. / Con ella las usinas engendran otros frutos. / Con ella los motores nos abren nuevos rumbos*”.

Neste momento, a figura de Recabarren é evocada como um marco que dividiria a história dos trabalhadores chilenos em antes (sofrimento) e depois (consciência, luta, perspectiva de vitória):

Nuestra fuerza consumían / en el torno y los telares. / Nuestra vida convertían / en tragedias y pesares. / Los talleres nos mataban / en jornadas infernales. / Resistir era imposible / sin saber organizarse. / Hasta que alguna mañana / con empuje de guerrero / aparece Recabarren, / puño y fuego del obrero. / Su palabra es muy precisa: / Hay que unirse compañeros, / contra mil explotadores / oponer mil sindicatos. / Con valiente rebeldía / defender nuestras conquistas / Recabarren nos decía / y es palabra leninista / que los peores temporales / a la clase organizada / no hay poder que la resista. / Forjaremos todos juntos / una patria socialista (“Canción 6”).

Em “*La herencia*”, a temática dos conflitos entre indígenas e espanhóis é retomada para representar a história do Chile como a história das disputas pela terra. Opondo as figuras de Lautaro (“herói” indígena) e Pedro de Valdivia (invasor espanhol) a partir de uma perspectiva diversa da sustentada pela história oficial, o eu-lírico pergunta pelo legado da Guerra de Arauco:

¿Qué nos dejaste, Valdivia, / qué heredamos? / ¿Tu zarpaço de tigre embravecido, / tu alarido final? / ¿Qué huella dejó tu paso / en los ríos y planicies? / ¿Qué conquistaste? / Y los bravos araucanos / ¿qué ganaron? / En el albor de la historia / la tierra fue disputada, / cercados fueron los valles, / arrebatados los bosques (“Pregón”).

Em seguida, o tema da reforma agrária é abordado através da denúncia da desigualdade social associada à concentração de terras, reclamando a redistribuição destas e chamando o “camponês postergado” a tomar a frente da luta, unindo-se ao operário para honrar a memória dos indígenas vencidos no passado:

⁹ Como reflexo da Guerra Fria, a Aliança Democrática (formada pelos partidos Radical, Demócrata e Comunista) que havia conduzido o radical Gabriel González Videla à presidência da República em 1946, sofre abalos no ano seguinte, quando o Chile rompe relações diplomáticas com a URSS e os países da Europa Oriental. No plano interno, González Videla retira os ministros comunistas do gabinete e, em 3 de setembro de 1948, decreta a Lei de Defesa Permanente da Democracia (também conhecida como “Lei Maldita”), prescrevendo o Partido Comunista. Ver Correa et al., 182-183.

Campesino postergado, / desdichado compatriota, / engeguado por siglos / de miseria continuada / ... / Ensilla tú tu caballo, / el obrero te acompaña. / Recabarren el maestro / ancha huella te señala. / Con tus hermanos de clase / unidos todos avanza. / ... / Y el mapuche adolorido / con dolor de tierra amarga / recupera sus derechos / de chileno combativo. / Tu historia de duros hombres, / capitanes primitivos, / ronco sur encabritado, / albor de nuestro destino (“Pregón”).

Encadeando novamente a luta mapuche às lutas proletárias contemporâneas, estes versos celebram a reforma agrária como fator de união e libertação da classe trabalhadora, que passaria a ser dona de seu destino e protagonista da história.

Veremos mais adiante que a parte final da obra, “*El puño del pueblo*”, enfoca o presente como o momento da concretização do devir da classe, identificando a “nova pátria” com o governo da UP e exaltando a figura de Recabarren como o mestre que apontou o caminho a ser seguido pelos trabalhadores.

Conforme observou o próprio Sergio Ortega, *La Fragua* carece de unidade dramática, sendo os aspectos formais os principais responsáveis por articular suas diferentes partes (Es la historia..., 15). Para Eduardo Carrasco – integrante do Quilapayún –, embora os acontecimentos relatados não possuam articulação natural, a obra “encontra sua unidade na intenção épica geral” (Santander¹⁰, 71, tradução nossa). Pretendendo constituir um afresco da história das lutas dos trabalhadores chilenos, esta cantata tem como protagonista um suposto gesto popular e revolucionário que atravessaria os séculos, apontando para o passado como a origem do presente e do futuro.

Assim, a história é concebida como um processo unificado de acontecimentos, marcado por diferentes etapas que não se repetem, mas antes se superam no sentido do progresso. Mesmo no caso dos eventos que parecem repetir-se – como a exploração dos trabalhadores e a repressão dispensada às suas manifestações –, é possível constatar deslocamentos que alimentam as expectativas de mudança. Essa noção se inscreve no que Koselleck denomina “o conceito moderno de história”:

Mas o axioma do princípio da singularidade individual que determina o conceito moderno de história se refere — estruturalmente falando — menos ao ineditismo efetivo dos eventos do que à singularidade do conjunto das transformações da modernidade. Isso comprova-se pelo que passamos a chamar de “mudanças estruturais” ... As mudanças estruturais de longo prazo, com intervalos de tempo cada vez mais curtos, resultam em predições que têm por objeto não mais eventos concretos singulares, mas sim as condições de um determinado futuro possível (144).

Nos discos estudados, observa-se a intenção de explicar o passado através do projeto de futuro (socialismo), apontando para os enfrentamentos anteriores como condição para a vitória “que virá”, o que se explicita nos seguintes versos de *La Fragua*: “*Bajo una bandera de lucha y de sombras / mueren los mineros en el socavón. / Bajo una bandera de lucha y de sombras / se gesta en su muerte la revolución*” (“*Canción 4*”). Como destacou a historiadora Carla de Medeiros Silva em sua dissertação, os músicos ligados à NCCh

¹⁰ Ignacio Santander é um pseudônimo de Eduardo Carrasco.

dedicaram-se em diversas ocasiões a reavivar a memória das lutas que foram derrotadas no decorrer do processo histórico, visando assinalar um compromisso com o passado (115-117). Assim, renderam homenagem a personagens identificados como mártires da causa libertária – caso de, entre outros, Simón Bolívar, Luis Emilio Recabarren, Camilo Torres, Che Guevara e Nguyen van Troi; os jovens comunistas Ramona Parra e Miguel Ángel Aguillera¹¹; além dos trabalhadores anônimos caídos em combate. Tais canções recorreram frequentemente à metáfora da luz para representá-los como guias, indicadores do caminho a ser seguido pelo povo a fim de atingir sua “autêntica realização histórica”:

*Simón Bolívar, Simón, / nació de tu Venezuela / y por todo el tiempo vuela / como
candela tu voz. / Como candela que va / señalando un rumbo cierto / en este suelo
cubierto / de muertos con dignidad* (Isidro Contreras/Rubén Lena, “Simón Bolívar”. Inti-Illicamani, *Inti-Illicamani*, 1969).

*Aquí estamos, Comandante, / y todos puestos de acuerdo: / con la luz de su recuerdo /
seguiremos adelante* (Carlos Puebla, “Carta al Che”. Inti-Illicamani, *Inti-Illicamani*, 1969).

*Recabarren, / Luis Emilio Recabarren, / simplemente, doy las gracias / por tu luz. /
Con el viento, con el viento / de la pampa / tu voz sopla por el centro / y por el sur. /
Árbol de tanta esperanza / naciste en medio del sol / tu fruto madura y canta / hacia la
liberación* (Víctor Jara, “A Luis Emilio Recabarren”. Víctor Jara, *Pongo en tus
manos abiertas...*, 1969).

Celebrando “o poder difusor e contagiante dessa luz, que profeticamente também emanará daqueles que conseguirão manter sua luta” (Villaça B, 361), os músicos procuraram indicar que o sacrifício feito pelos mártires não teria sido em vão, já que os ideais pelos quais lutaram permaneceriam vigentes – daí a ideia de imortalidade, opondo a ausência física do corpo à presença eterna de sua “mensagem”:

*Abí, debajo de la tierra, / no estas dormido, hermano, compañero. / Tu corazón oye
brotar la primavera / que, como tú, soplando irán los vientos. / Abí enterrado cara al sol,
/ la nueva tierra cubre tu semilla, / la raíz profunda se hundirá / y nacerá la flor del
nuevo día. / ... / Tu muerte muchas vidas traerá, / y hacia donde tu ibas, marcharán, /
cantando. / ... / Aquí hermano, aquí sobre la tierra, / el alma se nos llena de banderas
/ que avanzan, contra el miedo, / avanzan contra el miedo, / venceremos, venceremos*
(Víctor Jara, “El alma llena de banderas”. Víctor Jara, *El derecho de vivir en paz*, 1971).

*Su presencia, Comandante, / está viva, está lozana / en la vida cotidiana, / en el trabajo
gigante. / Aquí se mantiene erguida / la conciencia firme y clara, / Comandante Che
Guevara, / del ejemplo de tu vida. / ... / Aquí se mantiene clara / en el dolor de tu
ausencia / la aurora de tu presencia, / Comandante Che Guevara* (Carlos Puebla,
“Carta al Che”. Inti-Illicamani, *Inti-Illicamani*, 1969).

*A pesar del sufrimiento / cantamos, cantamos / porque mientras la carne sufre / el
pensamiento está / en el día de la victoria. / ... / Nguyen Van Troi¹², / tu sangre al*

¹¹ Jovem *poblador* chileno assassinado pelas forças policiais em 8 de julho de 1970, durante uma passeata em apoio à candidatura de Salvador Allende. Para homenageá-lo, Jara compôs “*El alma llena de banderas*”, canção com a qual se apresentou no *II Festival de la Nueva Canción Chilena*, no mesmo ano.

¹² Jovem vietnamita integrante da Frente Nacional de Libertação do Vietnã (Viet Cong), foi preso pelas forças inimigas em maio de 1964, enquanto dinamitava uma ponte com o objetivo de assassinar representantes do

derramarse no fue en vano (Frank Fernández / Luis Advis, “Vivir como él”. Quilapayún, *Vivir como él*, 1971).

Campesino masacrado / en Ranquil o Lonquimay / con tu sangre nuevo surco / todo el pueblo trazará. / Y en la plaza ensangrentada / la paloma quedará. / Es Ramona la que ha muerto / su valor perdurará (Sergio Ortega, “Canción 5”. Quilapayún, *La Fragua*, 1973).

Em “*Camilo Torres*”, podemos encontrar alusões à imagem do Cristo crucificado, reforçando a ideia de redenção:

Donde cayó Camilo / nació una cruz; / pero no de madera / sino de luz; / Lo mataron cuando iba / por su fusil, / Camilo Torres muere / para vivir. / ... / Lo clavaron con balas / en una cruz; / lo llamaron bandido / como a Jesús. / Y cuando ellos bajaron / por su fusil, / se encontraron que el pueblo / tiene cien mil. / Cien mil Camilos prontos / a combatir, / Camilo Torres muere / para vivir (Víctor Jara, “Camilo Torres”. Víctor Jara, *Pongo en tus manos abiertas...*, 1969).

Vale mencionar que a homenagem ao sacerdote colombiano foi realizada num contexto de disputa pelos setores progressistas da Igreja. Assim, a canção afirma a compatibilidade entre sentimento religioso e revolução: “*Cuentan que tras la bala / se oyó una voz; / Era Dios que gritaba: / ¡Revolución! / A revisar la sotana, / mi general, / que en la guerrilla cabe / un sacristán*”.

Fechando parênteses, interessa-nos destacar que essas representações partem da concepção de que as lutas do passado teriam continuidade no presente. Os valores e as bandeiras permaneceriam os mesmos – mas o desfecho poderia ser diferente. Daí a necessidade de, inspirando-se nos “heróis” de outros tempos, tentar romper com o histórico de dominação, transformando os “vencidos” em “vencedores” e, assim, honrando a memória daqueles “*mueritos con dignidad*”.

A convicção de que caberia ao revolucionário “de hoje” continuar a luta dos revolucionários “de ontem” se expressa com bastante clareza na cantata popular *Santa María de Iquique*, composta por Luis Advis e interpretada pelo Quilapayún e pelo ator Hector Duvauchelle. Gravada e estreitada no mês anterior às eleições presidenciais de 1970, a obra tematiza a repressão violenta dispensada aos trabalhadores grevistas reunidos na cidade de Iquique em 1907. O “*Pregón*”¹³ que abre a cantata anuncia a intenção de trazer à tona episódios apagados da história oficial, reivindicando para os músicos a qualidade de promotores da verdade:

Señoras y Señores / venimos a contar / aquello que la historia / no quiere recordar. / Pasó en el Norte Grande, / fue Iquique la ciudad. / Mil novecientos siete / marcó fatalidad. / Allí al pampino pobre / mataron por matar. / ... / Seremos los hablantes / diremos la verdad. / Verdad que es muerte amarga / de obreros del salar. / Recuerden nuestra historia / de duelo sin perdón. / Por más que el tiempo pase / no hay nunca que olvidar.

governo norte-americano. Após meses de tortura e tentativas de fuga, foi executado em 15 de outubro pelas forças do Vietnã do Sul.

¹³ ADVIS, Luis. “Pregón”. QUILAPAYÚN; DUVAUCHELLE, Hector. *Santa María de Iquique*. Jota Jota, 1970. Assim como no caso de *La Fragua*, as informações presentes nesta referência podem ser aplicadas a todas as faixas do disco *Santa María de Iquique*, variando apenas os nomes das canções, que indicaremos no corpo do texto.

Após narrar as más condições de vida a que os trabalhadores do salitre eram submetidos por seus patrões e “acompanhar” a organização do movimento grevista e as ilusões alimentadas pelos manifestantes, o eu-lírico lamenta seu triste desfecho, indicando que os mortos (estimados pelo compositor Luis Advis em 3600)¹⁴ teriam sido emudecidos, não podendo contar sua versão da história:

Murieron tres mil seiscientos / uno tras otro. / Tres mil seiscientos / mataron uno tras otro. / ... / Serían tres mil seiscientos / ensordecidos. / Y fueron tres mil seiscientos / enmudecidos. / ... / Tres mil seiscientas miradas / que se apagaron. / Tres mil seiscientos obreros / asesinados (“Canción letanía”).

A canção seguinte assinala um compromisso com a memória dos trabalhadores caídos, prometendo lutar para que a justiça fosse feita, de modo a honrar sua lembrança: “¿Dónde están los asesinos / que mataron por matar? / Lo juramos por la tierra, / los tendremos que encontrar. / Lo juramos por la vida, / los tendremos que encontrar. / Lo juramos por la muerte, / los tendremos que encontrar. / Los juramos compañeros / ese día llegará” (“Canción [IV]”). Podemos estabelecer um paralelo entre estes versos e a parte final da canção “Canto a la pampa” (Fernando Pezoa/Tomás Gabino Ortiz)¹⁵, a qual fora gravada anteriormente pelo Quilapayún no LP *X Viet-nam* (1968) e provavelmente serviu de inspiração para Luis Advis na elaboração de *Santa María de Iquique*. A canção descreve a pampa salitreira como um lugar “maldito” e destaca as condições subumanas a que os trabalhadores eram ali submetidos, afirmando que suas reivindicações seriam legítimas. Na sequência, denuncia a repressão violenta da qual foram vítimas, afirmando a culpa eterna das “feras massacradoras” e reivindicando que as novas gerações vingassem a memória daqueles mártires:

Pido venganza para el valiente / que la metralla pulverizó / pido venganza para el doliente / huérfano y triste que allí quedó, / huérfano y triste que allí quedó. / Pido venganza por la que vino / de los obreros el pecho a abrir / pido venganza por el pampino / que allá en Iquique supo morir, / que allá en Iquique supo morir.

Assim, caberia ao presente honrar os sacrifícios feitos no passado, procurando realizar os objetivos pelos quais as gerações vencidas lutaram sem poder alcançar. Afinal – como anotou Michael Löwy acerca do pensamento de Walter Benjamin, com o qual é possível estabelecer algumas aproximações cuidadosas para pensar nosso objeto –, acreditava-se que “Os derrotados ... esperam de nós não só a rememoração de seu sofrimento, mas também a reparação das injustiças passadas e a realização da utopia social” (51). Nos termos da cantata popular, “No basta sólo el recuerdo, / el canto no bastará. / No basta sólo el lamento, / miremos la realidad. / ... / Unámonos como hermanos / que nadie nos vencerá. / ... / La tierra será de todos / también será nuestro el mar. / Justicia habrá para todos / y habrá también libertad” (“Canción final”).

¹⁴ O número de mortes não é consensual, variando na bibliografia sobre o assunto de 140 a 3600.

¹⁵ De acordo com González et al. (423), o texto de “Canto a la pampa” teria sido escrito pelo poeta anarquista Francisco Pezoa e sobreposto à música “Ausencia”, de Tomás Gabino Ortiz, segundo a prática de *contrafactum*, que consiste em agregar novos versos a melodias já conhecidas. Ainda segundo os autores, a versão com letra de Pezoa figurava em cancionários das Juventudes Comunistas desde antes de sua gravação pelo conjunto.

“Hoy es el tiempo / que puede ser mañana”

É possível distinguir no repertório analisado duas maneiras de interpretar o presente, estreitamente relacionadas com a conjuntura política do país: até 1970, predominou a sensação de continuidade em relação ao passado, depositando as esperanças de mudança no futuro; entre 1970 e 1973, a ênfase foi posta na ruptura com o “ontem”, aproximando o “hoje” do “amanhã”. No primeiro caso, destacam-se as canções que apontavam para a atualidade de lutas transcorridas em períodos anteriores, sendo emblemático o LP *A la Resistencia Española / A la Revolución Mexicana*, lançado pelo selo independente Hit Parade em 1969 e interpretado por Rolando Alarcón (lado A) e Inti-Illimani (lado B).

Como se pode depreender, o lado A¹⁶ é dedicado ao repertório da Guerra Civil Espanhola (1936-1939)¹⁷ associado à causa republicana. A ênfase é posta sobre canções que versam sobre o mundo do trabalho, denunciando a exploração a que mineiros, operários e camponeses eram submetidos por seus patrões e o respaldo oferecido pelo governo espanhol a estes últimos. Na faixa inicial, “*La Paloma*”, a denúncia de tal situação culmina na afirmação de que “*pero nos uniremos / contra la explotación; / la fuerza de los hombres, paloma, / siempre será la unión*”. Essa temática encontra continuação nas faixas “*A la huelga*” e “*Coplas del Tiempo*”. Na primeira, os trabalhadores são incitados a entrar na greve federal “*contra el gobierno del hambre*”. Por sua vez, “*Coplas del Tiempo*” exalta a união das forças de esquerda que teve lugar nas bacias mineiras das Astúrias: “*Hay una lumbre en Asturias / que calienta España entera, / y es que allí se ha levantado, / toda la cuenca minera. / Ay asturianos, / están nuestros destinos / en vuestras manos*”. A letra da canção indica a divisão existente no interior das forças religiosas espanholas durante a guerra, criticando os padres que ficaram ao lado dos patrões, mas reconhecendo que “*Hay algunos sacerdotes / francamente progresistas / apoyan las peticiones / de los mineros huelguistas*”.

Por sua vez, a faixa “*El gallo rojo*” aborda as duas forças em combate valendo-se da metáfora “galo preto” *versus* “galo vermelho”, na qual o primeiro tipo representa os nacionalistas e o segundo, os republicanos. A preferência por esta segunda tendência se explicita nos versos “*Cuando canta el gallo negro / es que ya se acaba el día. / Si cantara el gallo rojo / otro gallo cantaría*”. Reconhecendo a preponderância do galo preto naquele momento, a canção se encerra com a garantia de que a luta não acabou: “*Gallo negro, gallo negro, / gallo negro, te lo advierto: / no se rinde un gallo rojo / mas que cuando está ya muerto*”.

¹⁶ Todas as canções gravadas em *A la Resistencia Española* foram compostas pelo músico espanhol Chicho Sánchez Ferlosio, que as havia gravado clandestinamente entre 1963 e 1964.

¹⁷ A Guerra Civil Espanhola foi um conflito bélico deflagrado em 1936, após um fracassado golpe de Estado encabeçado por um setor do exército contra o governo da Segunda República Espanhola, que era liderado por uma coalizão de partidos de esquerda denominada Frente Popular. O conflito dividiu o país entre bando republicano e bando nacional e teve ampla repercussão no cenário internacional. Em 1º de abril de 1939, foi imposta a vitória dos militares, inaugurando o regime fascista liderado pelo general Francisco Franco, que se estendeu até 1975. Tendo atuado como cônsul do Chile em Madri durante a guerra, Pablo Neruda constituiu a principal ponte entre os dois países. Declarando seu apoio aos republicanos, o poeta atuou ativamente no conflito – o que lhe causou a perda do cargo consular. Comprometido com a causa da Frente Popular, Neruda passou a atuar na França, incumbindo-se da tarefa de tirar os militantes republicanos de suas prisões e enviá-los ao Chile através do navio Winnipeg. Através desses exilados e dos chilenos que combateram na Espanha, as canções em voga durante a guerra se tornaram bastante conhecidas no Chile, sendo apropriadas pelos partidos de esquerda como expressão das lutas trabalhistas mundiais. Sobre a presença desse repertório no Chile, ver Rodríguez Musso, 55-57.

Podemos observar a ênfase dada no disco à figura dos trabalhadores revolucionários – temática utilizada como chave de leitura da Guerra Civil Espanhola. O apelo a tal memória dialoga diretamente com o contexto político no qual *A la Resistencia Española* foi produzido – marcado pelo acirramento das lutas trabalhistas no Chile. Nesse sentido, os episódios selecionados da Guerra figuram como seus antecedentes diretos, estabelecendo uma “tradição revolucionária” na qual o presente chileno estaria inserido.

A tentativa de associar a realidade nacional ao conflito espanhol também aparece nas mudanças de palavras promovidas por Rolando Alarcón em relação às letras originais das canções, dentre as quais podem ser destacadas: substituição de “*Nacerá el trigo joven entre besanas*” por “*Nacerá el trigo joven entrevesado*” (“*Canción de Grima*”); de “*Desde el pozo y la besana*” por “*Desde el pozo y el arado*” (“*A la huelga*”); de “*Ale, asturianos*” por “*Ay, asturianos*” (“*Coplas del tiempo*”); e de “*cojo el fusil y la mantá*” por “*tomo el fusil y la mantá*” (“*Canción de soldados*”). Observa-se aqui a tentativa de chilenuzar as letras, substituindo expressões espanholas por equivalentes e, desse modo, etimulando a identificação do público nacional com as temáticas abordadas.

Dando continuidade à temática das lutas trabalhistas, o lado B do LP, *A la Revolución Mexicana*, apresenta na capa uma notícia jornalística contemporânea ao conflito, datada de 10 de abril de 1919. Sob o título “*Los campesinos mejicanos se quedan sin caudillo*”, esta apresenta a clássica foto (1914) de Francisco (“Pancho”) Villa sentado na cadeira presidencial, tendo ao lado esquerdo o guerrilheiro Emiliano Zapata. Como indicou o historiador Carlos Alberto Barbosa, “Villa e Zapata representam uma espécie de retrato do México, de Norte a Sul. Esta fotografia sintetiza o auge da revolução camponesa” (Barbosa, 118). Ao lado da imagem, figura um texto que informa sobre a morte de Zapata, “defensor de seus irmãos, os camponeses índios”, por forças do então presidente, Venustiano Carranza. De acordo com a notícia, Zapata constituía uma grave ameaça para o regime instaurado enquanto este não resolvesse a questão agrária e o problema do indígena: “Luto não somente por meus índios, senão por todos os camponeses do mundo”. Tal era o lema do ‘índio bom’ assassinado” (tradução nossa).

Ao virarmos o disco de vinil, deparamo-nos com uma sonoridade bastante diversa. Embora mantenham a base instrumental das canções gravadas por Alarcón – voz e violão –, as faixas do lado B pertencem a um gênero musical característico do México, denominado *corrido*¹⁸, que esteve em voga durante a Revolução. Tendo como marca a abordagem direta de acontecimentos e/ou personagens específicos, ressaltando o próprio contexto narrado, os *corridos* ficaram fortemente associados no imaginário coletivo à história das lutas populares camponesas.

Essa relação aparece com clareza na faixa que abre o álbum, “*Nuestro México, febrero 23*”, na qual se estabelece a oposição Villa (herói) *versus* Carranza (inimigo), em que o primeiro é representado como defensor dos interesses nacionais, enquanto o segundo é acusado de aliar-se ao governo norte-americano. Acreditamos que a canção tematiza a Expedição Punitiva liderada pelo general John Pershing em resposta ao ataque ao povoado de Columbus – desencadeado por tropas villistas, em maio

¹⁸ Segundo o historiador mexicano Antonio Hernández, o *corrido* constitui “um gênero lírico narrativo popular, de temática múltipla, que pode ser cantado ou não, e é usado para narrar histórias reais ou de ficção, que expressam o ponto de vista do bando, ou as ligações afetivas ou ideológicas a que está afiliado o autor e cuja construção obedece às formas folclóricas, poéticas e/ou musicais, que prevalecem na região onde se produz” (633, tradução nossa).

de 1916, em protesto ao apoio oferecido pelo governo do presidente Thomas W. Wilson a Carranza, resultando na morte de civis e oficiais norte-americanos. Os versos finais convocam a união popular em defesa da nação mexicana, encarnada por Villa: “*Yo les encargo mis fieles compañeros / que se estén firmes al pie de su cañón / que disparen la última metralla / para defensa de nuestra nación*”.

“*El Siete Leguas*”, a terceira faixa do álbum, é outra canção centrada na figura de Villa. Fazendo referência ao cavalo que o teria carregado semi-inconsciente por sete léguas após uma batalha, a música narra os feitos heróicos do guerrilheiro, exaltando sua valentia. A figura do “*Soldado Revolucionario*” é novamente abordada na faixa seguinte, tendo como mote o dia-a-dia no campo de batalha. A julgar pelas referências presentes na letra – a exemplo da menção a “*mi buen treinta-treinta*”, arma mais leve e utilizada em emboscadas e lutas próximas do combatente –, a canção remete aos exércitos populares. Nesse sentido, é significativa a presença do elemento religioso nos versos finais: “*Ya con esta me voy despidiendo, / ya me voy de revolucionario, / si Dios quiere que vuelva, pos vuelvo / si no, rezan por mí un novenario*”.

Assim, a ênfase é posta no caráter supostamente “popular” da Revolução, representado pelos exércitos de Pancho Villa e Emiliano Zapata e expresso nas temáticas abordadas nos *corridos* selecionados. Trazendo à tona a questão da luta camponesa pelo acesso a terra, *A la Revolución Mexicana* dialoga com a reivindicação pela intensificação da Reforma Agrária iniciada no Chile durante o governo de Eduardo Frei (1964-1970) – pauta que tomou grandes proporções no período anterior às eleições de 1970, transformando-se numa das principais medidas previstas no programa de governo da UP. Outros paralelos observáveis com a conjuntura chilena são a denúncia do “imperialismo” norte-americano e a associação da religiosidade com o “popular”, indicando que a Igreja deveria se comprometer com as lutas de seus fiéis.

Estabelecendo vínculos com os conflitos espanhol e mexicano, lidos na chave das reivindicações de cunho social, Rolando Alarcón e o Inti-Ilumani apontaram para um presente no qual os problemas que motivaram conflitos no passado permaneceriam vigentes. Os “movimentos revolucionários” de “ontem” são tomados como exemplo a ser seguido pelos “oprimidos” de “hoje” e as esperanças de mudança são depositadas no “amanhã”, como podemos observar na “*Canción de Grimau*”, integrante de *A la Resistencia Española*. Constituindo uma homenagem ao comunista Julián Grimau, fuzilado em 1963 pelo regime franquista, a canção opõe presente e futuro, assinalando a expectativa de um desenlace diferente para as causas defendidas pelo mártir: “*Las piedras del camino / hoy sangre llevan, hoy sangre llevan. / Nacerá el trigo joven entrevesado, / las razones de nuevo pisoteadas. / Pero a pesar de todo / yo sé que un día / tú estarás con nosotros / como querías, como querías*”.

Outras canções que trabalham com a perspectiva de continuidade entre passado e presente depositando no futuro a possibilidade de mudança podem ser encontradas nos repertórios de Víctor Jara e Quilapayún. É o caso de “*El arado*” (Víctor Jara, 1966)¹⁹, que, após denunciar a exploração do trabalho do camponês, afirma: “*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*”. De forma similar, “*Peoncito del mandioca*”, composição do uruguaio Aníbal Sampayo incluída no LP *Canciones folklóricas de América* (Víctor Jara e Quilapayún, 1968), incentiva o menino camponês a sonhar com um futuro melhor: “*sueña, niño sueña, cielo y luna de almidón, / carpe tu esperanza que la noche te*

¹⁹ A partir daqui, indicaremos entre parênteses o nome do intérprete, o título e o ano do LP em que as canções citadas foram gravadas, evitando repetir as informações já apresentadas no corpo do texto.

hará un sol". Por sua vez, “*El puebló*” – canção de Ángel Parra gravada pelo conjunto (1967) – destaca a longa espera pelo “florescer”, reafirmando a certeza de que ele virá: “*Mucho tiempo hace que espero / ver mi tierra florecer / que se termine tu invierno / tu verano va a nacer*”.

A formulação mais clara da concepção predominante nos discos pré-UP pode ser encontrada em “*Somos pájaros libres*”, canção de Jara gravada no LP *Quilapayún* (1967): “*Yo no soy aquel que soy, / yo soy aquel que será*”. Em algumas canções compostas em 1969, já se manifesta a mudança de enfoque que será característica dos anos seguintes: a esperança em dias melhores cede lugar à convocação para “antecipar” o amanhã, conforme podemos observar em “*Plegaria a un labrador*”²⁰, canção com a qual Víctor Jara venceu o *I Festival de la Nueva Canción Chilena*:

Levántate y mírate las manos / para crecer estréchala a tu hermano. / Juntos iremos unidos en la sangre / hoy es el tiempo que puede ser mañana. / Libranos de aquel que nos domina / en la miseria. / Tráenos tu reino de justicia / e igualdad. / ... / Hágase por fin tu voluntad / aquí en la tierra (grifo nosso).

A noção do presente como tempo de transição se fundamentava na compreensão de que se estava vivenciando um momento decisivo da história, no qual a concretização do ideal de futuro estaria nas mãos dos contemporâneos. A canção “*El martillo*”²¹ – “um genuíno hino da época” (Acevedo et al., 44), gravado por Jara no LP *Pongo en tus manos abiertas...* (1969) – capta esse espírito, enfatizando o protagonismo dos músicos na construção da justiça, da liberdade e da paz:

Si tuviera un martillo, / golpearía en la mañana, / golpearía en la noche / por todo el país. / Alerta el peligro / debemos unirnos para defender / la paz. / Si tuviera una campana, / tocaría en la mañana, / tocaría en la noche / por todo el país. / Alerta el peligro, / debemos unirnos para defender / la paz. / Si tuviera una canción, / cantaría en la mañana, / cantaría en la noche / por todo el país. / Alerta el peligro / debemos unirnos para defender / la paz. / Ahora tengo un martillo / y tengo una campana / y tengo una canción que cantar / por todo el país. / Martillo de justicia, / campana de libertad / y una canción de paz.

A partir de 1970, essa perspectiva que associava o presente ao futuro ganhou força, conforme indicam as diversas canções que celebram a chegada da UP ao poder, identificando-a como o momento em que o “povo” conquista sua liberdade, deixando para trás o passado de ódio e exploração:

La libertad ha llegado, conquista del pueblo ha sido / en el corazón chileno, su llama ya se ha encendido. / ... / Y esta sí que es libertad / con la patria rescatada / con la justicia en la frente / nuestra tierra liberada. / ... / El pueblo y su dignidad / conquista su libertad (Cirilo Vila, “*Cueca de la libertad*”. *Quilapayún*, *Quilapayún* 5, 1972).
Con arados se despiertan / tierras que estaban dormidas / ... / Ya se acaba el latifundio / el campo al que lo trabaja / se hace la reforma agraria. / El momento es importante /

²⁰ A canção foi incluída posteriormente nos LPs *Quilapayún* 4 (1970), do conjunto homônimo; e *El derecho de vivir en paz* (1971), de Víctor Jara.

²¹ Trata-se da versão em espanhol realizada por Víctor Jara da composição “*If I had a hammer*”, de Lee Hays e Pete Seeger, que havia sido popularizada em 1962 pelo trio norte-americano Peter, Paul and Mary.

nadie se ponga delante. / Y los técnicos agrarios / ya se ponen al servicio / del campesino chileno / que ha encontrado su destino (Julio Rojas / Sergio Ortega, “Canción de la reforma agraria”. Inti-Illimani, *Canto al programa*, 1970).

Y también al ancho mar que en Chiloé / infierno fue hace diez años / el chilote con astucia y con engaño / le arrebató el porvenir. / Ancho mar que ayer dejó / la población en soledad desesperada / hoy le entrega su alimento y su morada / le hace fácil el vivir (Sergio Ortega, “Canción 10”. Quilapayún, *La Fragua*, 1973).

Yo canto porque el presente / no es de pena ni es de llanto, / por eso es que cuando canto, / canto lo que el pueblo siente. / ... / Como cantar es mi oficio / yo canto el esfuerzo duro / de construir el futuro / con alegre sacrificio (Carlos Puebla, “Soy del pueblo”. Quilapayún, *Vivir como él*, 1971).

María, / abre la ventana / y deja que el sol alumbre / por todos los rincones / de tu casa. / María, / mira hacia afuera / ... / Pasó lo más cruel, / ahora tus ojos se llenan de luz / y tus manos de miel. / ... / tu risa brota como la mañana brota en el jardín. / María... (Víctor Jara, “Abre la ventana”. Víctor Jara, *El derecho de vivir en paz*, 1971).

Ven, ven, conmigo ven, / ven, ven, conmigo ven. / Vamos por ancho camino, / nacerá un nuevo destino. / El odio quedó atrás / no vuelvas nunca, / sigue hacia el mar / tu canto es río, sol y viento / pájaro que anuncia la paz (Víctor Jara, “Vamos por ancho camino”. Víctor Jara, *El derecho de vivir en paz*, 1971).

Podemos perceber nesses fragmentos a ideia de um presente melhor do que o passado, já que estaria mais próximo do “final da história”, quando o “povo” consolidaria o poder recém-conquistado. Assim, a “*Marcha de los pobladores*” – que encerra o LP temático *La población*²² (1972), de Víctor Jara – convida a “seguir avanzando” com o “governo popular”, rumo ao porvir:

Poblador, compañero poblador, / seguiremos avanzando hasta el final, / poblador, compañero poblador, / por los hijos, por la patria y el hogar, / poblador, compañero poblador, / ahora la historia es para ti / con techo, abrigo y pan / marchemos juntos al porvenir. / Poblador, compañero poblador, / con las banderas del gobierno popular, / ... / trabajemos siempre unidos / y será Chile el gran hogar. (grifo nosso)

A mesma ideia está presente na parte final da cantata popular *La Fragua*, na qual o eu-lírico chama os trabalhadores chilenos a apropriarem-se da história para “abrir o caminho” para o futuro:

Pueblo, la Historia está entregando tareas luminosas, / la Historia está dejando en tu rivera / tremendos desafíos. / Libera tu energía en esta hora, / pescador, jornalero de Quillota / y tú, compañera tejedora. / Tomemos la historia en nuestras manos. / Abramos el camino. (“Recitado 9”, grifo nosso)

²² Segundo Víctor Jara, *La población* teria sido concebido por um amigo seu: “Um dia Choño Sanhuesa me disse: ‘Por que não escreve algo sobre nós, os pobladores?’”. Assimilando a sugestão, o músico visitou várias *poblaciones* 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...” (citado por KÓSCHEV, 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.

Na sequência do disco, são celebradas duas medidas “patrióticas” levadas a cabo pelo governo da UP: a nacionalização dos recursos naturais e a reforma agrária. Essas atitudes são apontadas como a concretização do objetivo anunciado pelo “visionário” Luis Emilio Recabarren e perseguido pelos trabalhadores durante toda a história nacional – “*Abriendo el camino / que Chile se ha forjado*” (“*Canción 12*”). Assim, o Chile de Allende é representado como o momento de libertação da classe trabalhadora, que passaria a ser dona de seu destino e protagonista da “nova pátria”: “*La historia te pertenece / el pueblo dice: ¡adelante!*” (“*Pregón*”, grifo nosso); “*Tú renacerás, / tú defenderás, / abre tu camino, / forja tu destino, / con la clase obrera / toma la bandera. / Tú construirás, / tú defenderás, / la patria espera, / tu gran bandera*” (“*Canción 9*”).

Diferentemente do que ocorre na maioria das canções gravadas antes de 1970, a possibilidade de um desenlace diferente para as lutas do passado é aqui associada ao presente – e não mais ao futuro –, confirmando a tese Koselleck segundo a qual “na era moderna a diferença entre experiência e expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então” (314).

3.2.3 “*Socialista será el porvenir*”

O projeto de futuro defendido pelos músicos previa a realização de três objetivos principais: o fim do domínio “imperialista”, a paz mundial e a construção do socialismo. No que tange ao primeiro ponto, pode-se destacar uma pequena passagem da “*Canción del poder popular*” (Julio Rojas / Luis Advis), integrante do LP *Canto al programa* (Inti-Illimani, 1970): “*Echaremos fuera al yanqui / y su lenguaje siniestro. / ... / La patria se verá grande / con su tierra liberada*”. Tendo nas “libertações” nacionais sua condição de possibilidade, a expectativa de paz mundial supunha o fim das guerras entre países e a substituição da segregação pela união, conforme indicam as seguintes canções, também gravadas pelo Inti-Illimani:

Si somos americanos / seremos buenos vecinos, / compartiremos el trigo, / seremos buenos hermanos. / ... / Si somos americanos, / seremos todos iguales, / el blanco, el mestizo, el indio / y el negro son como tales (Rolando Alarcón, “Si somos americanos”. Inti-Illimani, *Si somos americanos*, 1969).

Que empiece la fiesta grande / de corazones ardientes, / se abracen los continentes / por este momento cumbre, / que surja una perdidumbre / de lágrimas de alegría, / se baile y cante a porfía, / se acaben las pesadumbres. / Entremos en la columna / humana de este desfile. / Miles y miles de miles / de voces fundidas en una. / De todas partes los “hurra”, / aquí todos son hermanos / y así estarán, de la mano, / como formando cadena / porque la sangre en las venas / fluirá de amor sobrehumano (Violeta Parra / Luis Advis, “Canción final”. Inti-Illimani; Isabel Parra; Carmen Bunster. *Canto para una semilla*, 1972).

Na concepção marxista da história – compartilhada pelos músicos filiados ao Partido Comunista do Chile –, o “amor universal” só poderia ser alcançado na sociedade comunista, em que o individualismo e a competitividade seriam substituídos pela união em nome do bem coletivo. Tomado como fim

último da história, o socialismo representaria o momento de redenção da humanidade, instaurando uma nova era em que o “povo” seria protagonista.

No repertório analisado, essas representações conviveram com a afirmação de que o porvir só poderia ser alcançado por meio das ações efetivas dos contemporâneos. Assim, a canção final da cantata *Santa María de Iquique* alertava:

Ustedes que ya escucharon / la historia que se contó / no sigan allí sentados / pensando que ya pasó. / ... / Quizás mañana o pasado / o bien, en un tiempo más, / la historia que han escuchado / de nuevo sucederá. / Es Chile un país tan largo, / mil cosas pueden pasar / si es que no nos preparamos / resueltos para luchar. / Tenemos razones puras, / tenemos por qué pelear. / Tenemos las manos duras, / tenemos con qué ganar.

Aqui a realização da utopia é colocada como uma *possibilidade* real, mas condicionada à conduta dos atores envolvidos com o projeto revolucionário. Embora não faltem testemunhos do otimismo²³ reinante entre os apoiadores da UP – especialmente no período imediatamente posterior às eleições de 1970 –, a “chegada” do socialismo não foi encarada por eles como algo que ocorreria automaticamente.

A canção que fecha o disco *Canto al programa*, “*Venceremos*”, é representativa dessa combinação entre otimismo e chamado à ação:

Desde el hondo crisol de la patria / se levanta el clamor popular, / ya se anuncia la nueva alborada, / todo Chile comienza a cantar. / ... / Venceremos, venceremos / Mil cadenas habrá que romper / ... / Campesinos, soldados, mineros, / la mujer de la patria también, / estudiantes, empleados, mineros / cumpliremos con nuestro deber. / Sembraremos las tierras de gloria, / socialista será el porvenir, / todos juntos seremos la historia, / a cumplir, a cumplir, a cumplir.

O governo da UP é assim apontado como um movimento histórico progressista, voltado a realizar a transição do capitalismo para o socialismo – objetivo final que só poderia ser concretizado com a realização de todas as etapas abordadas ao decorrer do disco (“*mil cadenas habrá que romper*”), correspondentes ao projeto da *via chilena*.²⁴ Tal concepção foi explicitada pelo personagem-narrador Peyuco Pueblo no relato que antecede “*Venceremos*”:

²³ Esse otimismo pode ser percebido nas seguintes palavras de Eduardo Carrasco: “... nesse momento estávamos longe de pensar que algo assim [um desfecho trágico] podia ocorrer, porque na realidade era como um movimento de ascensão das lutas populares, veio o triunfo de Allende ... então a cantata se via mais como uma expressão positiva, nós estávamos muito longe de pensar que poderia ocorrer uma coisa como o que ocorreu depois com a ditadura”. Entrevista concedida a Eileen Karmy (137) em 26 de julho de 2009 (tradução nossa).

²⁴ O álbum conceitual *Canto al programa* foi lançado entre a vitória eleitoral de Allende e a ratificação de sua posse, com o objetivo de difundir o programa de governo da UP. Assim, figuram no disco canções como “*El vals de la profundización de la democracia*”, “*Cueca de las fuerzas armadas y carabineros*”, “*El rin de la nueva constitución*”, “*Canción de la reforma agraria*”, “*Vals de la educación para todos*”, entre outras faixas compostas por Julio Rojas (letras), Luis Advis e Sergio Ortega (músicas e arranjos). Toda a construção do álbum pretende transmitir a ideia de que a vitória eleitoral de Allende representaria um poder conquistado *pelo* “povo” e *para* ele, ou seja, “*Con la Unidad Popular / ahora somos gobierno. / Porque esta vez no se trata / de cambiar un presidente, / será el pueblo quien construya / un Chile bien diferente*” (“*Canción del poder popular*”).

Yo que soy Peyuco Pueblo / confío en que ahora se hace / el programa que termina / para ustedes de cantarse. / Pero, ¿quién lo hace? / ¡Nosotros! Sin egoísmo ni nada, / para esto los chilenos / somos gallos de palabra. / Como estamos decididos, / aunque es dura la tarea, / escuchemos esta marcha / que viene con pinta nueva.

Assim, a certeza expressa na canção se refere antes à disposição dos chilenos a levarem o projeto adiante do que a qualquer lei histórica irreversível. Mas a julgar pela amplitude da campanha promovida pelo governo desde a posse de Allende com o objetivo de envolver os setores populares em seu programa, essa confiança na ação popular constituiu antes uma estratégia retórica – visando torná-la realidade efetiva – do que propriamente uma certeza por parte dos governantes. Daí as diversas “canções de construção do novo Chile” compostas e difundidas pelos artistas da NCCh entre 1970 e 1973, dentre as quais se encontram: “*Marcha de la producción*” e “*La fiesta del domingo*”, de Sergio Ortega, gravadas pelo Quilapayún; “*Que lindo es ser voluntario*” e “*Parando los tijerales*”, de Víctor Jara; “*Póngale el hombro, m’hijito*”, “*La hormiga vecina*” e “*En esta tierra que tanto quiero*”, de Isabel Parra; “*Canto al trabajo voluntario*”, de Osvaldo Rodríguez; “*Cueca de la organización*”, de Ángel Parra; além dos discos *Canto al programa* (Inti-Illimani) e *Las cuarenta medidas* (Richard Rojas), inteiramente dedicados ao programa da UP (Rolle 9).

Como destacou o historiador Claudio Rolle, essas canções insistem na responsabilidade coletiva que os chilenos assumiram ao eleger Allende como presidente. Particularmente significativo e recorrente nesse sentido é o tema dos trabalhos voluntários, que eram realizados aos domingos visando atingir metas de produção e melhorar as condições de vida das famílias mais carentes (9-10). Em “*Que lindo es ser voluntario*”, gravada em *single* em 1972, Víctor Jara reitera a ideia de que tais trabalhos eram fundamentais para atingir o “destino” do país: “*Qué cosa más linda es ser voluntario, / construyendo parques para el vecindario, / levantando puentes, casas y caminos, / siguiendo adelante con nuestro destino, ¡sí!*”.

Para “seguir adelante”, o governo da UP deveria ser constantemente defendido dos ataques das forças retrógradas – argumento que foi constantemente reforçado por Allende e que está presente na parte final de *La Fragua*: “*El duro camino que lleva al socialismo / el puño del pueblo lo construirá / y aquellos que intenten cerrarnos el camino / el puño del pueblo los castigará*” (“*Recitado 11*”). É significativo, nesse sentido, que tenham sido incluídas na sequência da cantata – no LP de 1973 – algumas das canções contingentes popularizadas anteriormente pelo Quilapayún com o objetivo de “veicular ideias, ser um meio de propaganda e massificar uma determinada mensagem” (Santander, 82, tradução nossa). Eduardo Carrasco assinala a influência exercida pelo músico cubano Carlos Puebla – conhecido como “o cantor da Revolução Cubana” – no desenvolvimento desse repertório: “Suas canções, que assumiam um compromisso com a luta política e que queriam ser um fator na luta ideológica, eram para nós um bom exemplo de eficácia histórica” (Carrasco, 168, tradução nossa).

Tomando como base ritmos cubanos como a *guaracha* e o *son*, o conjunto chileno acrescentou-lhes um tom humorístico, perceptível tanto nas letras quanto na interpretação das canções – que abordavam as manobras políticas dos opositores da UP (“*El enano maldito*”, “*Las ollitas*”), denunciando seu comprometimento com os interesses “imperialistas” (“*La Tribuna*”) e reivindicando que o presidente Allende adotasse uma atitude mais dura para conter os ataques ao governo (“*Vox Populi*”). Tais canções são indicativas do papel assumido pelos músicos comprometidos com o projeto da *via chilena*: mobilizar a população, a fim de fazer emergir o “punho do povo”.

A importância que os artistas atribuíam ao seu ofício num contexto de extrema polarização ideológica pode ser percebida nas seguintes palavras de Víctor Jara:

Vivemos um processo de transição de uma sociedade capitalista para uma sociedade socialista. A luta deve dar-se em todos os cantos. E isso significa não ceder nunca ante as pressões. Jamais perder a autenticidade do compromisso. A burguesia, como regra normal de seus hábitos, quer adquirir tudo com o dinheiro, inclusive as consciências. No instante que vivemos, o pior que pode acontecer a um cantor revolucionário é deixar de arriscar sua vida com seu canto (Una canción vale más..., 12, tradução nossa)

Desse modo, a “batalha pelas consciências” constituiria a tarefa primordial do “músico revolucionário” naquele momento; esta seria sua maneira de contribuir para o avanço da história no sentido do socialismo. Mas é importante ressaltar que em diversas ocasiões Jara esclareceu que “o combate com o violão”, para dar “bom termo a esta linda tarefa” (Chamorro Díaz, 5, tradução nossa), não deveria se reduzir às canções de conteúdo político explícito. A perspectiva de um mundo livre trazia novos desafios à criatividade artística – pois uma vez que “somos chamados a criar a nova cultura”, “temos nesses momentos que buscar, eu diria, em todos os cantos da alma, para que a sensibilidade vibre com uma força que nos renove e assim ajudar a renovação e a transformação total” (Maldonado, 6, tradução nossa).

Como observou a pesquisadora Nadinne Canto em sua dissertação, os escritores e artistas comprometidos com o projeto da UP se dedicaram ao “desenvolvimento de práticas estéticas ... que configurassem um modo singular de inscrever *sentido* na comunidade, ... delineando um novo modelo social que, através de um repertório significativo em conformidade ao projeto [político], pudesse integrar as massas” (25, tradução nossa, grifado no original). Esse programa se aproximava daquele defendido por Che Guevara em suas formulações acerca do “homem novo” – que tinham como premissa a concepção de que a “revolução” não previa unicamente uma transformação das estruturas sociais e políticas, mas principalmente uma profunda e radical transformação dos homens em termos de consciência e valores:

Para construir o comunismo, simultaneamente com a base material, é necessário fazer o homem novo ... é necessário o desenvolvimento de uma consciência na qual os valores adquiram categorias novas. A sociedade em seu conjunto deve converter-se em uma gigantesca escola. ... Neste período de construção do socialismo podemos ver o homem novo que vai nascendo. ... O importante é que os homens vão adquirindo cada dia mais consciência da necessidade de sua incorporação à sociedade e, ao mesmo tempo, de sua importância como motores da mesma (Guevara, 7-9, tradução nossa).

Para Guevara, os artistas teriam um papel crucial a cumprir nesse projeto de educação das “massas”. Como bem anotou Nadinne Canto, caberia a eles “colocar em marcha um projeto de *produção de subjetividade* ... por meio da qual seria possível concretizar o desejado *Homem Novo*, ao procurar um tipo de consciência particular nele, que lhe possibilitaria emancipar-se” (12, tradução nossa, grifado no original). Para tanto, a separação “burguesa” entre “trabalho material” e “trabalho espiritual” deveria ser

superada – ideia reiterada por Fidel Castro quando afirmou que o artista deveria se considerar um trabalhador como qualquer outro, a serviço da revolução (Villaça A, 98).

De acordo com a historiadora Mariana Villaça, a morte de Guevara em 1967 e sua subsequente mitificação como herói/mártir transformaram-no no próprio modelo de “homem novo” que ele havia preconizado: “ideal de homem voluntarioso, solidário, militante disposto a qualquer sacrifício, consciente politicamente de seu papel de cidadão e, principalmente, de seu compromisso com a manutenção das conquistas obtidas com a revolução” (A, 58). Ainda segundo a autora, a ideia do “homem novo” repercutiu com força em diversas manifestações musicais latino-americanas, cujos expoentes procuraram assumir o papel designado pelo cubano, reivindicando para si a qualidade de “trabalhadores da cultura” (59). Compartilhando desse ideário, Víctor Jara expressou que

A música cumpre um papel muito importante no fenômeno de conscientização e esclarecimento ... um artista é um revolucionário, porque não somente denuncia os males de uma sociedade, mas também contribui para que a vida do homem se esclareça para conseguir sua dignidade e liberdade. (Cataldo, 11, tradução nossa)

Para cumprir seus objetivos, “que não são outros que colocar o homem em sua posição de ser livre sobre a Terra”, o artista comprometido “tem que ser antes um militante de seu compromisso e depois um intelectual desse compromisso”. Em uma entrevista posterior, o músico aprofundou este último argumento:

Seria bom esclarecer que o verdadeiramente revolucionário está atrás do violão, quando o cantor não canta, quando é uma pessoa a mais. Assim sendo, revolucionário é aquele que trabalha pela revolução. Portanto, sendo um artista um trabalhador a mais, deverá colocar a arma de seu talento a serviço do processo que vivemos. (Una canción vale más..., 11, tradução nossa)

Mas “o artista revolucionário ou o revolucionário-artista, como o trabalhador da música” não deveria limitar sua atuação à esfera criativa. O termo “trabalhador da cultura” tem como premissa a reformulação da divisão intelectual/povo, de modo que o “artista revolucionário” deveria, assim como o restante da população, “acentuar sua participação consciente, individual e coletiva em todos os mecanismos de direção e produção ... Assim alcançará a total consciência de seu ser social, o que equivale a sua realização plena como criatura humana”, conforme expôs Guevara (10, tradução nossa).

Essas premissas nos permitem compreender um verso – já citado, mas ainda não abordado – da cantata *Santa María de Iquique*: “*el canto no bastará?*”. Como destacou a musicóloga Eileen Karmy em sua dissertação (134), ele pode ser interpretado como um chamado dirigido à NCCCh no sentido de atuar para além do musical, complementando o canto com ações concretas para alcançar as mudanças buscadas pelo movimento e pela UP. Os membros do Quilapayún – intérpretes da obra – figuravam como exemplo a ser seguido, uma vez que sua filiação ao Partido Comunista não implicava somente em cantar um discurso de conotação política, mas possuía consequências práticas: apresentavam-se gratuitamente nos atos organizados pelo partido ou pela UP; abriam mão de parte (ou, em alguns casos,

da totalidade) da renda obtida com a venda de discos em favor do partido; participavam dos trabalhos voluntários, entre outras tarefas “de base”.

As imagens que seguem são ilustrativas das diferentes faces do envolvimento dos músicos com o projeto revolucionário:



IMAGEM 15: Víctor Jara descarregando açúcar durante a paralisação de outubro de 1972. In: “El arte de la descarga”. *La Quinta Rueda*. nov. 1972: 24.



IMAGEM 16: Apresentação do Inti-Illimani nos trabalhos voluntários dedicados à construção de canais de irrigação nos campos de Buin, em 1972. Fonte: <http://intiillimanihistorico.blogspot.com.br>.



IMAGEM 17: Víctor Jara ao lado de outros artistas na última passeata organizada pela UP, em 4 de setembro de 1973.

Fonte: www.tiempodebalas.cl.

Essa conduta indica que os artistas não concebiam a música como um meio que poderia, por si próprio, conduzir ao “fim da história”. Mas tampouco seria possível “seguir em frente” sem cantar, pois “o canto é como a água que limpa as pedras, o vento que nos une, e que fica aí, no fundo de nós para melhorarmos” (Jara, 15, tradução nossa). Nessa perspectiva, “não há revolução sem canções” (lema da campanha de Allende) e não há canções revolucionárias sem o comprometimento integral do “homem por trás do violão” com o projeto socialista. Daí a afirmação de que “o pior que pode acontecer a um cantor revolucionário é deixar de arriscar sua vida com seu canto” (Una canción vale más..., 12, tradução nossa) – indicando que os músicos que se comprometeram com o projeto da UP tinham consciência dos riscos implicados em suas atitudes, pois a possibilidade de uma reviravolta no curso dos acontecimentos não foi descartada.

Isso não quer dizer que eles previssem o golpe militar e todas as suas consequências trágicas, ou que este desfecho fosse inevitável. O que queremos ressaltar é que a convicção de que “a revolução estava por chegar” não constituía uma perspectiva *ingênua*, visto que valorizava acima de tudo a ação dos seres humanos para “mudar a história” (Ridenti, 24). Com a breve análise aqui apresentada, pretendemos contribuir para situar esse ideal voluntarista – hoje em franco descrédito – na visão de mundo em que ele se apoiava, inscrevendo a perspectiva revolucionária presente nas fontes analisadas nas condições que, aos olhos dos contemporâneos, pareciam sustentá-la.

Eduardo Carrasco definiu o período em questão como “anos de louca esperança em que acreditávamos ver o futuro aberto ante nós” (143, tradução nossa). Seguindo a historiadora Claudia Gilman, podemos considerar que o golpe militar implicou no fechamento das portas de um futuro possível, “esse futuro que havia sido minuciosamente delineado pelas camadas progressistas da sociedade. Nesse sentido, a época chegou ao seu fim quando esse futuro foi chamado utopia” (56, tradução nossa).

Referências

Discos citados:

Alarcón, Rolando. *A la Resistencia Española / Inti-Illimani. A la Revolución Mexicana*. Hit Parade, 1969. LP.

Inti-Illimani. *Si somos americanos*. Méndez/Impacto, 1969. LP.

_____. *Inti-Illimani. Jota Jota*, 1969. LP.

_____. *Canto al Programa*. DICAP, 1970. LP.

_____; Isabel Parra e Carmen Bunster. *Canto para una semilla*. DICAP, 1972. LP.

Quilapayún, *Quilapayún*. EMI Odeon, 1967. LP.

_____. e Héctor Duvauchelle. *Santa María de Iquique*. Jota Jota, 1970. LP.

_____. *Vivir como él*. DICAP, 1971. LP.

_____. *Quilapayún 5*. EMI Odeon, 1972. LP.

_____. *La Fragua*. DICAP, 1973. LP.

Jara, Víctor. *Victor Jara*. Demon, 1966. LP.

_____. e Quilapayún. *Canciones folklóricas de America*. EMI Odeon, 1968. LP.

_____. *Pongo en tus manos abiertas...* Jota Jota, 1969. LP.

_____. *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP.

_____. *La población*. DICAP, 1972. LP.

Bibliografía:

Acevedo, Claudio, et al. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1999.

Aggio, Alberto. *Democracia e Socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Annablume, 2002.

Barbosa, Carlos Alberto S. *A fotografia a serviço de Clío: Uma interpretação visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

Barros, José d'Assunção. Rupturas entre o presente e o passado: Leituras sobre as concepções de tempo de Koselleck e Hannah Arendt. *Revista Páginas de Filosofia*. São Paulo, v. 2, n. 2, jul./dez. 2010: 65-88.

Canto Novoa, Nadinne. *Cultura y Hegemonia. Notas sobre la construcción del 'Hombre Nuevo' en la Unidad Popular*. Monografía (Licenciatura em Artes, menção em Teoria e História da Arte) – Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, 2010.

Carrasco, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003.

Natália Ayo Schmiedecke, *O engajamento político da Nova Canção Chilena e a construção musical de um devir histórico durante a Unidade Popular / The political commitment of the Chilean New Song Movement and the musical construction of a historical becoming during the Popular Unity*, Revista www.izquierdas.cl, Número 20, septiembre 2014, ISSN 0718-5049, dossier, pp. 27-51

Castañeda, Jorge. *Utopia desarmada: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Cataldo, Francisco. Víctor Jara: un militante de su compromiso. [Entrevista com Víctor Jara]. *El Siglo*. 2 maio 1971: 11.

Correa, Sofía, et al.. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójal*. Santiago: Sudamericana, 2001.

Chamorro Díaz, Jaime. Cultura sin paternalismo. [Entrevista com Víctor Jara]. *El Siglo*. 15 nov. 1970: 5.

Chartier, Roger. *À beira da falésia: a História entre certeza e inquietude*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2002.

Es la historia de un Oasis o de un monte. [Entrevista com Víctor Jara]. *El Siglo*. 6 jan. 1972: 15.

Franco Júnior, Hilário. Apresentação. Saliba, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 10-12.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

González, Juan Pablo, et al. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile, 2009.

González Vargas, Carlos, et al. Métodos y formas de resistencia indígena en la crónica de Gerónimo de Bibar. *Diálogo andino*. Tarapacá, n. 38, dez. 2001: 41-73. Disponível em: <<http://www.dialogoandino.cl/revista/wp-content/uploads/2012/05/04-GONZALEZ-DA38.pdf>>. Acesso em jun. 2013.

Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Cidade do México: Siglo Veintinuno, 1977. (América Nuestra).

Hartog, François (A). O tempo desorientado. Tempo e história. ‘Como escrever a história da França?’. *Anos 90*. Porto Alegre, n. 7, jul. 1997: 7-28.

_____. (B). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Le Seuil, 2002.

Hernández, Antonio. *La narrativa de las Cristiadas. Novela, cuento, teatro, cine y corrido de las Rebeliones Cristeras*. Tese (Doutorado em História) – División de Ciencias Humanas y Sociales, UAM-1. Cidade do México, 2006.

Illanes Oliva, María Angélica. *La batalla de la memoria. Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile, 1900-2000*. Santiago: Planeta; Ariel, 2002.

Jara, Víctor. Las raíces del canto. *La Quinta Rueda*. 9 ago. 1973: 15.

Jasmin, Marcelo. Apresentação. Koselleck, Reinhart. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006. 9-12.

Natália Ayo Schmiedecke, *O engajamento político da Nova Canção Chilena e a construção musical de um devir histórico durante a Unidade Popular / The political commitment of the Chilean New Song Movement and the musical construction of a historical becoming during the Popular Unity*, Revista www.izquierdas.cl, Número 20, septiembre 2014, ISSN 0718-5049, dossier, pp. 27-51

Karmy, Eileen. “*Ecós de um tempo distante*”: *La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno*. Dissertação (Mestrado em Artes, menção em Musicologia) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2011.

Kósichev, Leonard. *La guitarra y el poncho de Víctor Jara*. Moscou: Progreso, 1990.

Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____ e Robert Sayre. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

Maldonado, Carlos. La mejor escuela para el canto es la vida. [Entrevista com Sergio Ortega]. *Revista El Siglo*. 14 out. 1972: 6.

Napolitano, Marcos. *História e música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Pinto Vallejos, Julio. Hacer la revolución en Chile. Pinto Vallejos, Julio, ed. *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005. 5-34.

Rodríguez Musso, Osvaldo. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madri: LAR, 1984.

Rolle, Claudio. La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural popular y la campaña de gobierno de Salvador Allende. Anais do III Congresso da IASPM-AL. Bogotá, 2000: 1-13. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>>. Acesso em dez. 2012.

Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.

Santander, Ignacio. *Quilapayún*. Madri: Júcar, 1984. (Los Juglares).

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) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.

Una canción vale más que diez discursos. [Entrevista com Víctor Jara]. *El Siglo*. [1972]: 11-12.

Villaça, Mariana (A). *Polifonia tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2004.

_____ (B). Representações de Che Guevara na canção latino-americana. *Projeto História*. São Paulo, n. 32, jun. 2006: 355-370.