

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Sílvia Sônia Simões

CANTO QUE HA SIDO VALIENTE SIEMPRE SERÁ CANCIÓN NUEVA:
O CANCIONEIRO DE VÍCTOR JARA E O
GOLPE CIVIL-MILITAR NO CHILE



Porto Alegre
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Sílvia Sônia Simões

CANTO QUE HA SIDO VALIENTE SIEMPRE SERÁ CANCIÓN NUEVA:
O CANCIONEIRO DE VÍCTOR JARA E O
GOLPE CIVIL-MILITAR NO CHILE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador:
Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Porto Alegre
2011

Sílvia Sônia Simões

CANTO QUE HA SIDO VALIENTE SIEMPRE SERÁ CANCIÓN NUEVA:
O CANCIONEIRO DE VÍCTOR JARA E O
GOLPE CIVIL-MILITAR NO CHILE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em 29 de abril de 2011, com indicação de publicação.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mario Garcés Durán – conceito A
Universidad de Santiago de Chile

Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemayer – conceito A
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof. Dr. Alessander Mario Kerber – conceito A
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Enrique Serra Padrós – conceito A
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*El camino es la vida, la vida...
No si concibe la vida
sin una justificación,
sin algo que la justifique.
Porque para respirar y comer lucro es facil...
Pero, hay que hacer otras diligencias...
Hay que crearle y acrecentarle las alas a la esperanza.
Y eso es duro...
Dura diligencia...
Sacrificada diligencia...
Eso cuesta trabajo... pero es necesario.
ATAHUALPA YUPANQUI*

A Víctor Jara e todos os que, como ele,
morreram sob a repressão
das ditaduras civil-militares.

*Dijo Guevara el humano
que ningún intelectual
debe ser asalariado
del pensamiento oficial.
Debe dar tristeza y frío,
ser un hombre artificial,
cabeza sin albedrío,
corazón condicional.*
SILVIO RODRÍGUEZ – TONADA DEL ALBEDRÍO

Aos músicos que não calaram e
no callam su canto, jamás!

AGRADECIMENTOS

Mesmo sabendo que as palavras escritas somente se realizam quando lidas, quero agradecer a várias pessoas, muitas das quais não lerão seus nomes nesta dissertação, quer por não terem acesso a ela, quer por não terem sido mencionadas textualmente.

- À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por viabilizar esta pesquisa.
- Ao professor Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, meu *orientador*, por não ter aberto mão de mim, pela confiança, respeito e, principalmente, paciência...
- Aos professores Luiz Dario Teixeira Ribeiro, José Rivair Macedo, Enrique Serra Padrós e novamente ao Guazzelli, quatro pessoas fundamentais para esta caminhada.
- Ao professor Mario Garcés Durán da *Universidad de Santiago de Chile* e da *Escuela Latinoamericana de Estudios de Postgrado*, da *Universidad de Arcis*, por gentilmente ter aceitado ler e avaliar esta dissertação.
- Ao pessoal da BSCSH e do CEDEP – Lígia, Aninha, Marlene, Soninha, Marta, Vera Lúcia Dias, Rafael Escher, Michel Aranalde e a Lisete, grande Lisete!
- A Clê e todo o pessoal do Xerox.
- Ao Daniel, profundo conhecedor do folclore argentino; Renzo Bassanetti, tradutor do livro da Joan Jara para o português e ao Luiz Afonso Barnewitz, que me proporcionou este contato tão importante; Juan Carlos Vega, do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, de Santiago, e ao professor Eduardo Devés Valdés, da *Universidad de Santiago de Chile*, pela atenção, documentos e leituras realizadas.
- A todos que conheci em meus estágios e com os quais troquei ideias e opiniões que, de uma ou outra forma, me ajudaram a chegar até aqui: Carlos Roberto (Beto), Denise, Naida, Carlinda, do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa; Dóris, Pedro, Luis, Briane e Lauro do Programa Monumenta em Porto Alegre, e Zita Possamai, pelo estímulo e amizade.
- A Maria da Graça (a Graça!), Carla Menegat, Charles Sidarta (o Xarlinho), André Haggstron (o Papi), Luciano Barbian, Fabiano Aguiar, Francisco Cougo, Fabio Sosa, Cássio Pires, Vicente Ribeiro, Leandro da Costa, Miguel Stédile, Rafael Quinsani, Graciene de Ávila, Gerson Fraga e Fernanda Stürmer, que auxiliaram, de diferentes modos, a escrita desta dissertação.
- Ao Tiago e ao Paulo, por todo o carinho, amizade e força.
- A Ananda e a Brisa, *mis hijitas*, fontes de inspiração para acreditar em um mundo mais

bonito e justo. A Ishtar que, *con su pelito y sus ojos de miel*, literalmente ficou ao meu lado quando eu estava escrevendo.

- Ao Enrique, por tudo... E mais um pouco!

- *SIEMPRE!* A Ananda, agora agradecendo a força e determinação para eu não desistir do Víctor.

E como de música se trata, se esta dissertação contribuiu para reforçar, mesmo que modestamente, ao que é aludido pelo músico Manuel Capella, cumpriu um objetivo que deve ser perseguido *a cabalidad*: a memória e a verdade, conduzindo a tão esperada e necessária justiça. A todos que me auxiliaram a tornar isso possível *saludos y muchas gracias!*

Una historia empieza y otra se termina,
una que se queda y otra que camina.
Pero la que muere no es la que se olvida,
aunque se pretendan memorias vencidas.

Porque las edades se unen algun día,
la vida es redonda y la historia gira.
Los dueños del tiempo son los que fabrican
hombres y mujeres quemando mentiras.

Una historia guarda raices queridas,
y los ojos llenos de agua contenida.
Y un por que gigante buscando familias,
y madres de tierra venciendo su herida.

Porque hay otra historia bajo la ceniza,
igual que una estrella que adentro ilumina.
Y le fuego sembrado será la semilla,
que arderá mañana quemando mentiras.

*Una historia tiene su puerta escondida,
y otra historia junta manos para abrirla.*
Y mientras se pesan balanzas distintas,
la verdad espera su hora de justicia.

La historia no calla su voz convencida,
cuando la construyen quienes la germinan.
Y el futuro es niño que recién respira,
y los niños crecen quemando mentiras.

Quemando mentiras:
la historia es la vida
quemando mentiras;
hombres y mujeres
quemando mentiras;
crecerán los niños
quemando mentiras;
la historia camina
quemando mentiras.

Maldigo la poesía
concebida como un lujo
cultural por los neutrales,
que lavándose las manos
se desentienden y evaden.

Maldigo la poesía
de quien no toma partido
partido hasta mancharse.

GABRIEL CELAYA – PACO IBÁÑEZ

LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO

A la guitarra grave y honda y quejumbrosa
estremecida y soledosa, desvelada
quiero referirme.

No hablo de esa guitarra
que algunos guitarristas usan
como queridas del oído
de un turista cualquiera.

Hablo de la otra guitarra
que algunos guitarristas usan
para ponerse a recordar sus muertos
o encontrarse a sí mismos,
nada menos...

ATAHUALPA YUPANQUI – J. M. REQUENA

SALMO A LA GUITARRA

Yo canto a la chillaneja
si tengo que decir algo
y no tomo la guitarra
por conseguir un aplauso.

Yo canto la diferencia
que hay de lo cierto a lo falso.

De lo contrario no canto.

VIOLETA PARRA – CANTO A LA DIFERENCIA

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz
canto porque la guitarra
tiene sentido y razón...

Ahi donde llega todo
y donde todo comienza
canto que ha sido valiente
siempre sera canción nueva.

VÍCTOR JARA – MANIFIESTO

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo central demonstrar, por meio da análise da discografia do compositor e intérprete chileno Víctor Jara, e, mais especificamente, de seu disco *La Población*, que a subjugação dos movimentos populares, já no imediato pós-golpe civil-militar chileno de 11 de setembro de 1973, foi tão ou mais importante do que a dos canais propriamente políticos, explicitados na *Unidad Popular* e no governo de Salvador Allende. Decorrente deste problema geral, verificam-se os mecanismos de Terror de Estado adotados na primeira fase da ditadura chilena (11 de setembro a 31 de dezembro de 1973), apontando seus desdobramentos no marco legal e institucional e atentando para os efeitos de tais medidas na desestruturação dos movimentos populares de então. A partir disso é possível apreender o antagonismo existente entre a visão de mundo que se impôs no Chile a partir do golpe de Estado e a vida e obra deste artista, concluindo que sua execução no *Estadio Chile* insere-se nos mecanismos centrados no terror como “exemplo” aos setores que apoiavam ou se identificavam com o governo da *Unidad Popular*.

PALAVRAS-CHAVE: Chile. Víctor Jara. Música popular. Terrorismo de Estado. Ditadura civil-militar chilena.

ABSTRACT

The aim of this work is to demonstrate, through analysis of the discography of the composer and singer Víctor Jara, Chile, particularly the disc *La Población*, that the subjugation of popular movements, since the immediate post-coup Chilean civil-military September 11, 1973, was equally or more important than the proper political channels as detailed in the *Unidad Popular*, and the government of Salvador Allende. Resulting from this general problem, there are the mechanisms of State Terror adopted in the first phase of the Chilean dictatorship (September 11 to December 31, 1973), pointing to its consequences on the legal and institutional framework and paying attention to the effects of such measures on disruption of people's movements. From this we can understand the antagonism between the world idea that prevailed in Chile after the coup and the life and work of Victor Jara, Suggesting that his execution at the *Estadio Chile* is part of the terror mechanisms as "an example" to the sectors that supported or identified with the government of the *Unidad Popular*.

KEYWORDS: Chile. Víctor Jara. Popular music. State Terrorism. Civil-military dictatorship in Chile.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALPRO	ALIANÇA PARA O PROGRESSO
API	ACCIÓN POPULAR INDEPENDIENTE
APS	ÁREA DE PROPIEDAD SOCIAL
CEME	CENTRO DE ESTUDIOS MIGUEL HENRÍQUEZ
CIA	COMPANHIA DE INTELIGÊNCIA AMERICANA
CIDH	COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS
CNI	CENTRAL NACIONAL DE INFORMACIONES
CODE	CONFEDERACIÓN DEMOCRÁTICA
CORA	CORPORACIÓN DE LA REFORMA AGRARIA
CORHABIT	CORPORACIÓN DE SERVICIOS HABITACIONALES
CORVI	CORPORACIÓN DE LA VIVIENDA
COU	CORPORACIÓN DE OBRAS URBANAS
CPC	CONFEDERACIÓN DE PRODUCCIÓN Y COMERCIO
CUT	CENTRAL ÚNICA DE LOS TRABAJADORES
DC	DEMOCRACIA CRISTIANA
DESAL	DESARROLLO ECONÓMICO Y SOCIAL DE AMÉRICA LATINA
DICAP	DISCOTECA DE LA CANCIÓN POPULAR
DINA	DIRECCIÓN DE INTELIGENCIA NACIONAL
DINACOS	DIRECCIÓN NACIONAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL
DIRINCO	DIRECCIÓN DE INDUSTRIA Y COMERCIO
DL	DECRETO LEY
DSN	DOCTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL

ECA	EMPRESA DE COMERCIO AGRÍCOLA
FER	FRENTE ESTUDIANTIL REVOLUCIONARIO
FRAP	FRENTE DE ACCIÓN POPULAR
FREFRAC	FRENTE DE FUERZAS ARMADAS Y CARABINEROS
FTR	FRENTE DE TRABAJADORES REVOLUCIONARIOS
INDAP	INSTITUTO DE DESARROLLO AGROPECUARIO
JAD	JUNTAS DE ABASTECIMIENTO DIRECTO
JAP	JUNTA DE ABASTECIMIENTO Y PRECIOS
MAPU	MOVIMIENTO DE ACCIÓN POPULAR UNITARIO
MCR	MOVIMIENTO CAMPESINO REVOLUCIONARIO
MINVU	MINISTERIO DE LA VIVIENDA
MIR	MOVIMIENTO DE IZQUIERDA REVOLUCIONARIA
MPR	MOVIMIENTO DE POBLADORES REVOLUCIONARIOS
NCCH	NUEVA CANCIÓN CHILENA
NN	NINGUN NOMBRE
OEA	ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS
OLAS	ORGANIZAÇÃO LATINO-AMERICANA DE SOLIDARIEDADE
PC	PARTIDO COMUNISTA
PCCh	PARTIDO COMUNISTA DE CHILE
PDC	PARTIDO DEMÓCRATA CRISTIANO
PN	PARTIDO NACIONAL
POS	PARTIDO OBRERO SOCIALISTA
PR	PARTIDO RADICAL
PS	PARTIDO SOCIALISTA

PSD	PARTIDO SOCIAL DEMÓCRATA
SIM	SERVICIO DE INTELIGENCIA MILITAR
SNA	SOCIEDAD NACIONAL DE AGRICULTURA
SOCOAGRO	SOCIEDAD DE CONSTRUCCIONES Y OPERACIONES AGROPECUARIAS
SOFOFA	SOCIEDAD DE FOMENTO FABRIL
TDE	TERROR DE ESTADO
UP	UNIDAD POPULAR
UTE	UNIVERSIDAD TÉCNICA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 13
1 HEGEMONIA E INTELLECTUAL ORGÂNICO: A CULTURA POPULAR COMO FORMA DE LUTA	p. 38
2 VÍCTOR JARA E <i>LA NUEVA CANCIÓN CHILENA</i>	p. 63
2.1 <i>La Nueva Canción Chilena: o canto como arma revolucionária</i>	p. 64
2.2 <i>Aprieto firme mi mano y hundo el arado en la tierra: a migração campo-cidade</i>	p. 80
2.3 <i>Laborando el comienzo de una historia sin saber el fin: o teatro e a música</i>	p. 85
2.4 <i>Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara</i>	p. 98
3 SONS DO PASSADO E DO PRESENTE: O PROCESSO REVOLUCIONÁRIO NO DISCO <i>LA POBLACIÓN</i>	p. 127
3.1 <i>La Nueva Canción Chilena e o projeto cultural da <i>Unidad Popular</i></i>	p. 128
3.2 <i>El hombre es un creador: a música como prática de intervenção social</i>	p. 137
3.3 <i>La Población: o disco</i>	p. 152
3.4 <i>La Población: uma solução política e estética</i>	p. 163
3.5 <i>La Población: estrutura do disco e análise das canções</i>	p. 167
3.5.1 <i>La población callampa</i>	p. 169
3.5.2 <i>La toma</i>	p. 178
3.5.3 <i>La casa propia</i>	p. 191
4 <i>DE NUEVO QUIEREN MANCHAR MI TIERRA CON SANGRE OBRERA: O GOLPE DE ESTADO E A PRIMEIRA FASE DA DITADURA CIVIL-MILITAR NO CHILE (SETEMBRO-DEZEMBRO DE 1973)</i>	p. 202
4.1 <i>O golpe de Estado e a instauração da <i>Junta de Gobierno</i></i>	p. 204
4.1.1 <i>A obra normativa</i>	p. 208
4.2 <i>Terror de Estado e ditadura civil-militar chilena</i>	p. 224
4.2.1 <i>A primeira fase: setembro-dezembro de 1973</i>	p. 228
4.3 <i>Os últimos dias de Víctor Jara: terror como repressão e pedagogia</i>	p. 237
4.3.1 <i>A <i>Universidad Técnica</i> e o <i>Estadio Chile</i></i>	p. 239
4.3.2 <i>“Víctor Jara: Fallecido”.</i>	p. 249
4.3.3 <i>El <i>Canto Libre</i> de Víctor Jara: apagamento e resgate</i>	p. 255
CONCLUSÃO	p. 266
ARQUIVOS E FONTES CONSULTADOS E ACESSADOS	p. 273

SUMÁRIO DOS ANEXOS

1 LETRAS DAS CANÇÕES	p. 3
<i>La Población</i>	p. 3
Letras das canções citadas no capítulo 3	p. 14
2 DISCOGRAFIA DE VÍCTOR JARA	p. 49
Discos de longa duração e singles de 1966 a 1973	p. 49
Gravações ao vivo	p. 56
Últimas gravações com edição póstuma	p. 59
3 FOTOS E ILUSTRAÇÕES	p. 60
4 CARTA ABIERTA A VÍCTOR JARA: ÁNGEL PARRA, DICIEMBRE 1987.	p. 73
5 REPORTAGENS	p. 76
<i>18 mayo 2008:</i> Cierran investigaciones en Chile por el crimen de Víctor Jara.	p. 76
<i>27 mayo 2009:</i> Procesan a un ex recluta acusado del asesinato de Víctor Jara.	p. 77
<i>27 mayo 2009:</i> Los estremecedores testimonios de cómo y quiénes asesinaron a Víctor Jara.	p. 79
<i>4 junio 2009:</i> Exhuman los restos de Víctor Jara.	p. 89
<i>19 junio 2009:</i> La Corte chilena rechaza recurso de amparo de uno de los presuntos autores de la muerte de Víctor Jara.	p. 91
<i>14 julio 2009:</i> En libertad el ex soldado procesado por el asesinato de Víctor Jara.	p. 92
<i>22 agosto 2009:</i> Reconstituyen hallazgo del cadáver de Víctor Jara.	p. 93
<i>15 octubre 2009:</i> El Estadio Víctor Jara fue declarado Monumento Nacional.	p. 95
<i>28 noviembre 2009:</i> Víctor Jara: la despedida pendiente.	p. 97
<i>4 diciembre 2009:</i> Centenares de chilenos empiezan a dar el último adiós a Víctor Jara.	p. 99
<i>5 diciembre 2009:</i> El segundo entierro de Víctor Jara.	p. 101
<i>6 diciembre 2009:</i> Miles de personas dan el último adiós a Víctor Jara.	p. 103
<i>25 enero 2010:</i> Víctor Jara elegido mejor compositor chileno de todos los tiempos.	p. 105
<i>4 junio 2010:</i> El Ejército chileno despide al general Óscar Izurieta, actual subsecretario Defensa.	p. 107
<i>17 agosto 2010:</i> La Justicia chilena rechaza ampliar pesquisas por el asesinato de Víctor Jara.	p. 109
<i>25 enero 2011:</i> El Gobierno chileno vuelve a pedir que se procese a cuatro militares por la muerte de Víctor Jara.	p. 111
<i>31 enero 2011:</i> La viuda de Víctor Jara pide el reintegro de un investigador de la muerte de su marido.	p. 113

INTRODUÇÃO

No dia 5 de dezembro de 2009 realizou-se, em Santiago do Chile, o segundo sepultamento de Víctor Lídio Jara Martínez, compositor e intérprete chileno executado nos porões do *Estadio Chile* – hoje denominado *Estadio Víctor Jara* –, no dia 16 de setembro de 1973.

Isto foi possível devido à reabertura do processo de investigação de seu assassinato, em 2009, e com um chamamento a todos os que poderiam fornecer dados que esclarecessem não só as circunstâncias de sua morte, mas, também, acerca dos oficiais e recrutas encarregados dos interrogatórios efetuados em um grupo de prisioneiros “especiais,” no então improvisado campo de concentração no *Estadio Chile*. Entre eles, encontrava-se Víctor Jara que, antes de ser metralhado, foi submetido a sessões de tortura nas quais teve os dedos esmagados e os pulsos quebrados, a fim de que nunca mais conseguisse dedilhar em sua *guitarra* canções “comunistas”.¹

Os resultados da perícia médica realizada após a exumação de seu corpo, em 4 de junho de 2009, confirmaram que a brutalidade, por ser tanta, pode parecer inexplicável: Víctor morreu em consequência do primeiro de dois tiros mortais disparados em sua cabeça, o que condiz com os depoimentos prestados por Alfonso Paredes Márquez, um dos recrutas que teve participação direta no crime. Conforme sua confissão, o torturador, pertencente ao *Servicio de Inteligencia Militar* (SIM), simulou a roleta russa² com Víctor, que se encontrava brutalmente torturado, e, após isto, Paredes e outros recrutas receberam ordens de metralhar seu corpo já sem vida. No protocolo da necropsia constaram 44 impactos de bala em seu corpo, que, após ser jogado nas cercanias do Cemitério Metropolitano de Santiago, foi recolhido pela *Primera Comisaría de Carabineros de Renca*, e trasladado como N.N. (*Ningún Nombre - indigente*) ao Instituto Médico Legal.

Esses acontecimentos acabaram por confirmar o que já era denunciado por sobreviventes dos vários campos de concentração instalados no Chile a partir de 11 de

¹ Um dos versos de Víctor Jara – *Y mis manos son lo único que tengo* – da música *Lo único que tengo*, de seu disco *La Población*, embasou a lenda, difundida internacionalmente, de que suas mãos teriam sido decepadas pelos torturadores no Estádio Chile.

² O Informe da *Comisión Nacional sobre prisión política y tortura*, em seu capítulo V – “Métodos de tortura: definiciones y testimonios” –, assim descreve essa prática: *La ruleta rusa es un temerario juego de azar que ritualiza la práctica de un suicidio. Consiste en dispararse en la sien un revolver cargado (o que simula estarlo) con una sola bala, ignorando en qué lugar del tambor o nuez está alojada ésta. La eventualidad de morir en este juego, que el detenido practicaba contra su voluntad, constituye la esencia de este método de tortura*. O Informe da Comissão acrescenta que, apesar de ter recebido testemunhos sobre sua aplicação, esta modalidade de tortura não foi empregada massivamente.

setembro de 1973: a existência de listas, com fotografias ou não, daqueles que deveriam ser torturados e eliminados. De acordo com Paredes, o nome de Jara constava em uma das listas trazidas pelos membros do SIM, quando da chegada destes ao *Estadio Chile* no dia 12 de setembro. Neste local os oficiais anotavam, em uma ficha preparada anteriormente, os nomes das pessoas, número da carteira de identidade, endereço residencial, filiação política e antecedente da detenção. Porém, era no espaço destinado ao “julgamento” do interrogador que se selava o destino das vítimas, pois nele a prisão deveria ser qualificada sob três premissas: 1) preso pela Lei de Controle de Armas; 2) por ser marxista ou comunista; 3) necessidade ou não de ser submetido a um Conselho de Guerra. Qualquer uma dessas classificações poderia implicar em execução sumária, independente de o indivíduo ter ou não filiação partidária.

Luis Vega,³ assessor jurídico da *Defensa de la Seguridad del Estado* no governo de Salvador Allende, relata a existência de três tipos de listas – as chamadas *Listas de los Tres Tercios* – que deveriam estar em poder dos serviços de inteligência no dia 11 de setembro, enquadrando os “inimigos” e o procedimento a ser seguido após sua prisão. Na primeira eram identificados os “motores do marxismo”, constando os dirigentes regionais, comunais e locais dos partidos da *Unidad Popular* (UP) e dos sindicatos, que deveriam ser detidos e fuzilados imediatamente, *in situ*; na segunda, enquadravam-se os que foram identificados como sendo os “dirigentes do marxismo”, ou seja, os propagadores da doutrina, englobando intelectuais, dirigentes de organizações estudantis, profissionais e artistas, os quais deveriam ser detidos, julgados e condenados a penas longas; na terceira e última, eram contemplados os dirigentes e funcionários do governo da UP, que deveriam ser expulsos do país após detenção prolongada nos campos de concentração. Portanto, havia arbitrariedade no enquadramento, uma vez todos os presos serem, teoricamente, partidários do marxismo ou seus agentes potenciais.

Esses acontecimentos recentes, que tiveram lugar no andamento desta pesquisa, iniciada formalmente enquanto projeto de mestrado no ano de 2008, lançaram fortes dúvidas quanto à possibilidade, de minha parte, de sua realização. E isto ocorreu não pelo receio de falta de isenção devido à subjetividade proporcionada pela escolha do objeto. Isto se deu, sim, pela dificuldade de compreender a existência de uma lógica intrínseca à repressão, ou seja, sua sistematização e racionalidade, que, exatamente por nada ter de loucura ou puro sadismo, fruto de excessos individuais, torna mais difícil essa tarefa própria ao trabalho do historiador.

³ VEGA, Luis. *La caída de Allende: anatomía de un Golpe de Estado*. Jerusalén: La Semana, 1983. p. 172-173.

No entanto, como em meu entendimento compreender não é sinônimo de aceitar, afronto o desafio de dar a conhecer parte de uma história que nos foi negada, devido, em grande parte, à censura, ocorrida no Brasil, à música de “protesto” latino-americana, na qual foi incluída a obra de Víctor Jara. Desconhecimento este que, infelizmente, se mantém nos dias atuais.

Desse modo, parti de um conhecimento que não faz parte da academia, qual seja, minha atuação, na década de 1970, como intérprete musical, constituindo essa escolha, de certo modo, como uma maneira de reagir à desinformação acerca da música dos países latino-americanos de colonização espanhola. A ausência de conhecimento das diversas manifestações artísticas de nossos países vizinhos, seus compositores e intérpretes é quase geral, ficando, em grande parte, na visão idílica de uma música folclórica que resgataria a “pureza” dos habitantes autóctones desses locais. Mesmo com o término do período ditatorial no Brasil, o “apagamento” desses artistas e das posturas que assumiram no contexto da composição de suas obras persiste.

As pessoas que vivenciaram, ou não, as ditaduras civil-militares,⁴ possuindo vagas lembranças desses períodos, podem encontrar nesta música – e me refiro aqui especificamente à de Víctor Jara –, um referente histórico de todo um projeto de lutas e convicções acerca de uma sociedade melhor, assim como as reações a isso que se concretizaram no golpe civil-militar chileno. Como destaca Alex Ross,⁵ se a conexão entre a música e o mundo exterior é dificultada pelo significado musical ser vago, mutante e, em última instância, profundamente pessoal, disto advindo que a história não possa dizer o quê significa *exatamente* a música, esta pode dizer-nos, sim, algo sobre a história. A música, portanto, pode auxiliar na informação de gerações que, por vezes, têm um conhecimento raso, distorcido ou até nada sabem desses períodos. Ou seja, a população em geral, incluindo a chamada “geração vazia”, denominação dada por certos pesquisadores àqueles brasileiros que nasceram ou cresceram sob a ditadura civil-militar – nos quais me incluo –, pode encontrar na música um espaço de reflexão acerca dos silêncios impostos por uma memória oficial que selecionou o que deveria ou não ser esquecido.

⁴ Conforme Ananda Simões Fernandes, o termo civil-militar, ao invés somente de ditadura militar, é utilizado para reforçar e relembrar a participação dos setores civis da sociedade no momento dos golpes de Estado e durante o período ditatorial, o que é extremamente pertinente para o caso do Chile, como se verá ao longo desta dissertação. Cf. desta autora *Quando o inimigo ultrapassa a fronteira: as conexões repressivas entre a ditadura civil-militar brasileira e o Uruguai (1964-1973)*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. p. 34.

⁵ ROSS, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Madrid: Seix Barral, 2009. p. 13.

No que diz respeito ao Chile, no dia 11 de setembro de 1973 instaurou-se o Governo das Forças Armadas e de Ordem, buscando sua legalidade e legitimidade por meio do que foi chamado um Estado impessoal, pairando acima dos grupos e conflitos sociais, e com a valorização da obediência à hierarquia e à autoridade política. Imediatamente foi posto em prática o projeto de “refundação e reconstrução” da sociedade, visando à recuperação da verdadeira essência do país, uma vez esta, no entender da Junta Militar, ter sido corrompida pela doutrina comunista que, inculcando o ódio entre as classes, havia desviado o sentimento de uma Pátria vista como um todo homogêneo, histórico, étnico e cultural. Para os golpistas, resultava imprescindível uma ação profunda e prolongada para a tarefa de reconstrução moral, institucional e material do país, resultando imperioso, para tal, *cambiar la mentalidad de los chilenos*, como é enfatizado na *Declaración de Principios del Gobierno de Chile*, promulgada pela Junta Militar em 11 de março de 1974. Portanto, além de reprimir e enquadrar aqueles que estavam contaminados pelo ideário da *Unidad Popular*, foi necessário formar novas gerações dentro dos valores do novo sistema, ou seja, dentro dos princípios da Doutrina de Segurança Nacional (DSN).

Elaborada pelos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria, a DSN foi difundida para a Ásia, África e América Latina através das escolas militares, e, no que respeita ao subcontinente latino-americano, foi disseminada principalmente após o êxito da Revolução Cubana, em 1959, e após o fracasso da invasão da Baía dos Porcos, em 1961. Tendo como objetivo principal combater todo e qualquer tipo de projeto considerado “comunista”, a DSN impôs um critério ordenador da sociedade dado a lógica de enfrentamento contra o “inimigo interno”, que só termina com a completa aniquilação deste. No Chile, este confronto se calcou na ideologia da Cruzada Santa, pois os “banhos de sangue” foram considerados necessários para a purificação dos pecados da alma nacional corrompida pelo “satanismo” marxista. Valendo-se dos postulados da DSN, num primeiro momento a Junta Militar assinalou que seu objetivo era a restauração do sistema democrático tradicional, passando, já em outubro de 1973, a invocar a necessidade de combater esse próprio sistema, pois ele seria o responsável pela crise mesma: a fim de salvar a Pátria e os valores autênticos que representavam a alma nacional havia que trilhar um caminho próprio, e este se concretizaria com a instauração da Democracia Autoritária e Protegida, em tudo oposta à anarquia liberal e socialista. Neste marco, os movimentos populares foram objeto, durante a ditadura, tanto de repressão quanto de silenciamento, devido à instauração de uma violência estatal que extrapolou a legalidade constitucional.

Isto porque o governo ditatorial, por meio da ideologia da Doutrina de Segurança

Nacional, seguia conceitos básicos desta, como a guerra interna, a subversão, a contra insurgência e os objetivos nacionais. Conceitos estes que se difundiram por meio de vários mecanismos de transmissão, dentre eles os bens de consumo da indústria cultural.

Enrique Serra Padrós⁶ esclarece que as ditaduras de Segurança Nacional têm objetivos claros para sua consolidação em termos políticos, que seriam: destruir as organizações revolucionárias; desmobilizar/despolitizar os setores populares; aprofundar a associação com os Estados Unidos e os aliados internos da região; enquadrar espaços político-institucionais (como sindicatos e grêmios estudantis); impor ordem interna disciplinadora de segurança e estabilidade; terminar com o pluralismo político.

Valendo-se do Terror de Estado (TDE) – expressão de um dos principais aspectos das ditaduras de Segurança Nacional –, o Estado instrumentaliza a “pedagogia do medo”, ou seja, as diferentes modalidades e graus de repressão cumpririam um papel de ensinamento de que haveria punição para quem burlasse as regras de comportamento impostas à sociedade. Como decorrência desses ensinamentos, geradores de amedrontamento e de um clima de terror permanente, seria atingida a “cultura do medo”, favorecendo práticas que iriam desde a apatia social até a delação em busca de segurança própria ou de terceiros. Ou seja, coerente com a lógica da DSN, a guerra contra o “inimigo interno marxista” validou a necessidade de uma “guerra interna” que, enquanto permanente e “total”, foi ilegal e clandestina, encontrando nas práticas deliberadas de Terror de Estado os mecanismos de coerção e controle necessários para quebrar as resistências, impondo um severo disciplinamento social. Em suma, nas palavras de Enrique Serra Padrós, o TDE é:

... uma modalidade essencialmente distinta do terrorismo individual ou de grupos extremados não-estatais. Enquanto este é responsabilidade de indivíduos que utilizam a violência de forma indiscriminada para atingir e desestabilizar o Estado e a sociedade, o TDE se fundamenta na lógica de governar mediante a intimidação. É um sistema de governo que emprega o terror para enquadrar a sociedade e que conta com o respaldo dos setores dominantes, mostrando a vinculação intrínseca entre Estado, governo e aparelho repressivo.⁷

Essa concepção de guerra “total”, como se depreende, implica em uma violação permanente dos direitos humanos, pois, na lógica do TDE todos os meios para vencer o

⁶ PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay...Terror de Estado e Segurança Nacional*. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 2 v. Tese (Doutorado História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. p. 22.

⁷ Idem, p. 65.

“marxismo internacional” se justificam. Como salienta Miguel Rojas Mix,⁸ por não se tratar de uma guerra convencional (pois, diferindo desta, o “inimigo” está em toda parte, escondido na multidão) o TDE recorre a todos os métodos para descobri-lo e aterrorizar a população: delação, tortura, extorsão e desaparecimentos forçados, sempre invocando o apoio da população civil para “extirpar o câncer marxista”, expressão que foi usada de modo corrente no Chile entre todos os setores golpistas.

No Chile o TDE foi praticado, já no dia mesmo do golpe, em centros de detenção públicos ou clandestinos, contando com participação ativa não só das Forças Armadas e da Polícia, mas, também, com a colaboração de civis que exerceram funções variadas nestes centros: médicos, enfermeiras, pilotos, mecânicos, secretárias, motoristas, informantes e delatores. Em seu estudo sobre o *Estadio Chile* – atual *Estadio Víctor Jara* – como centro de detenção e tortura massiva, Miguel Fuentes salienta as práticas sistêmicas que o TDE atingiu neste local: “De forma descarnada, la implantación de esta verdadera *industria* de la tortura, la desaparición forzada y el exterminio, constituye una de las caras más representativas y brutales de las políticas de terrorismo de Estado en Chile, las que se prolongaron durante los 17 años de gobierno militar”.⁹

Carlos Pérez Ramos¹⁰ oferece as cifras oficiais das vítimas de TDE no Chile entre os anos de 1973 e 1990: 1) Mortos: 2008; 2) Detidos-desaparecidos: 1183; 3) Abortos em consequência de torturas e maus tratos: 4, perfazendo um total de 3195 assassinatos apresentados pelo *Programa de Derechos Humanos del Ministerio del Interior*. Cifra esta que o autor diz ser aproximada, pois as denúncias recebidas pela *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, tornadas públicas no ano de 1991, são de 3.550 casos, e pela *Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación*, do ano de 1996, são de 1.200 casos, perfazendo um total de 4.750 denúncias de mortes pelo TDE no Chile.

Com o final da ditadura, os testemunhos deste período começaram a aflorar, aos poucos e difusamente, especialmente entre os protagonistas dos movimentos populares – trabalhadores, camponeses, estudantes, mapuche, *pobladores*,¹¹ na tentativa de dar a conhecer

⁸ ROJAS MIX, Miguel. La dictadura militar en Chile e América Latina In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. *Ditaduras militares na América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004. p. 15.

⁹ FUENTES, Miguel; SEPÚLVEDA, Jairo; SANFRANCISCO, Alexander. Espacios de represión, lugar de memoria. El Estadio Víctor Jara como centro de detención y tortura masiva de la dictadura en Chile. *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, España, Universidad de Cádiz, Facultad de Filosofía y Letras, v. 11, p. 1-286, 2009. p. 137.

¹⁰ PÉREZ RAMOS, Carlos José. El genocidio en Chile: la construcción sociodiscursiva de la verdad. In: FEIERSTEIN, Daniel (coord.). *Terrorismo de Estado y genocidio en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2009. p. 185.

¹¹ Equivalente, no Brasil, aos moradores das favelas.

as violações aos Direitos Humanos perpetradas pelo Terror de Estado neste país.

Hoje, transcorridos mais de 20 anos do término da ditadura de Augusto Pinochet, nota-se, como bem salienta Mario Garcés,¹² a cristalização do passado em torno a um determinado conjunto de fatos – especialmente a morte de Salvador Allende e o bombardeio do *La Moneda* –, num processo de ocultação dos movimentos populares que, enquanto atores fundamentais do projeto da via chilena ao socialismo, apoiaram o governo da *Unidad Popular* e, por isso, foram alvos preferenciais da repressão instaurada ao longo dos 17 anos da ditadura civil-militar.

Portanto, devido à existência, no Chile, de uma memória antagônica que divide a sociedade entre os que apoiaram Salvador Allende e os *Pinochetistas*,¹³ tenho ciência de que a música que analiso gera memórias completamente distintas, dependendo de quem a escute. No meu entendimento, a música é um elemento de memória e de identidade, uma vez que quem a compõe, interpreta ou escuta, assume o relato, a poesia, a sonoridade, como próprio, fazendo com que cada lado, ao se reencontrar com seu passado, vincule-se a um tipo de memória oficial consoante com seu ponto de vista. No entanto, isso ocorre também entre os que apoiaram o governo da UP, pois coexistem memórias que se estruturam em torno a tensões e contraposições acerca dos projetos de como fazer a revolução. Ou seja, não existem apenas duas memórias oficiais e ideológicas (a do governo da UP e a da ditadura civil-militar) opostas, mas, como salienta Alessandro Portelli,¹⁴ múltiplas memórias fragmentadas e internamente divididas, elas também políticas e ideológicas. São, por isso, construções históricas com a capacidade de comunicar experiências, informando sobre o “sentido” de uma época, sendo que a música de Víctor fornece indícios importantes sobre isso.

Dessa forma, minha proposta é discutir, valendo-me do *cancionero* de Víctor Jara, e, mais especificamente, de seu disco *La Población*, que a subjugação dos movimentos populares, para a nascente ditadura civil-militar, foi tão ou mais importante do que a dos

¹² GARCÉS DURÁN, Mario. Historia y memoria del 11 de septiembre de 1973 en la población La Legua de Santiago de Chile. In: Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. p. 5. Disponível em: http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php. Acesso em: 16 nov. 2009.

¹³ Termo utilizado para designar a fusão de diversos elementos das correntes de pensamento da direita conjugados com a modernização neoliberal. Ou seja, aqueles que apoiaram e justificaram o Terrorismo de Estado durante a ditadura de Augusto Pinochet. Ver: SALINAS URREJOLA, Isidora. Pinochetismo y memoria social. Apuntes para la construcción de una historia del “otro”. *Estudios Político Militares*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, Centro de Estudios Estratégicos, año 2, n. 4, p. 79-101, dic. 2002, p. 84.

¹⁴ PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 103-130, especialmente as páginas 106 e 126-129.

canais propriamente políticos, explicitados na *Unidad Popular*.

Decorrente deste problema geral, esta dissertação também tem por objetivo abordar os mecanismos repressivos adotados na primeira fase do golpe civil-militar (11 de setembro a 31 de dezembro de 1973), apontando seus desdobramentos no marco legal e institucional e atentando para os efeitos de tais medidas na desestruturação dos movimentos populares de então.

Outra verificação a que procedo é a de situar o antagonismo existente entre a visão de mundo que se impôs no Chile a partir do golpe civil-militar e a vida e obra de Víctor Jara, demonstrando, com isto, que sua execução no *Estadio Chile* se insere nos mecanismos centrados no terror como “exemplo” aos setores que apoiavam ou se identificavam com o governo da *Unidad Popular*.

O rótulo de arte “comunista” como sinônima de “subversiva” foi empregado por todas as ditaduras de Segurança Nacional latino-americanas para desqualificar a produção dos artistas que a ela foram vinculados, sendo estes considerados “inimigos internos” da Nação. O Chile não se constituiu em uma “exceção” a essa retórica; não diferiu dos demais países submetidos às diretrizes da DSN. No entanto, o ódio voltado contra Víctor Jara, que era anterior à instauração do período ditatorial, fez com que os agentes da repressão ultrapassassem o entendimento quanto às “correções” que deveriam ser impostas a este artista. Nenhuma chance de exílio, “convite” para colaborar com o sistema ou liberdade após prisão e sessões de tortura.

A meu ver, a importância da sua execução residiu, aos olhos dos torturadores, bem mais em sua destruição física do que na de suas canções “subversivas”: buscou-se a eficácia da ação direta e do terror pelo exemplo; sobre a música exerceu-se outro tipo de violência, pois esta seria um fator secundário, uma vez estar fadada ao desaparecimento e esquecimento, devido à rigorosa censura imposta que, além de proibir a venda e divulgação das melodias “marxistas”, destruiu prédios de gravadoras e as cintas máster neles encontradas.

Isto porque, se o poder de comunicação da música é muito grande, ele se intensifica quando a própria força e convicção do artista se exprimem nos sons. E como a obra de Víctor se estende do indivíduo para falar ao humano, ela ultrapassa suas experiências pessoais, fazendo com que os setores populares, assim como muitas das organizações estudantis e sindicais, sintam-se representados em suas canções, melodias, poesias, interpretações e, também, em sua história de vida.

Esta música contrária aos “objetivos e interesses nacionais” – por ser “marxista” e vinculada ao governo da *Unidad Popular* –, foi mais um dentre outros pretextos para validar o pensamento autoritário e conservador difundido ao longo do século XX no seio de grande parte da sociedade chilena, quer pela via da educação formal, quer pela da ideologia católica ultraconservadora. Isto vai ao encontro da concepção de mundo instaurada com a ditadura civil-militar, que pressupunha uma Nação sem notas “desafinadas,” na qual a lealdade incondicional do indivíduo à Pátria estaria entrelaçada com uma estética que valorizasse essa postura.

Esses preceitos, ao serem normatizados por um arcabouço legal-constitucional fixado pela Junta Militar, se alinharam à visão de mundo dos setores golpistas e suas instituições da sociedade civil, proporcionando um sentido único e absoluto para a conduta de cada indivíduo pertencente à Nação chilena, num processo entendido como natural e óbvio enquanto construção da hegemonia cultural, moral e ética que legitima sua visão de mundo como a única capaz de dar soluções concretas à realidade nacional. Como premissa da DSN, a existência desta “comunidade” nacional indivisa por oposição a uma sociedade de classes repleta de contradições e antagonismos, vincula a Nação a um Estado, um território e uma comunidade que compartilha e defende sua concepção de mundo e seus valores, que são os da civilização cristã e ocidental, como ressalta Enrique Serra Padrós.¹⁵

Portanto, a execução de Víctor Jara fez parte de um modelo pedagógico que, ao valer-se de um efeito demonstrativo, sinalizava a oposição entre o que seria permitido – saudável para o organismo nacional –, daquilo que deveria ser combatido e proibido – o marxismo, detectado enquanto manifestação de um corpo social decadente e enfermo.

Mesmo que Víctor não se tenha tornado mais um entre os tantos detidos-desaparecidos deste período, uma vez seu corpo haver sido identificado no necrotério do Instituto Médico Legal, sua morte, por meio da ação repressiva do Estado, serviu como efeito multiplicador do amedrontamento, insegurança e impotência. Isto porque os executores deveriam permanecer anônimos, uma vez não estarem movidos por interesses pessoais, mas, sim, pelo bem supremo da Nação.

Diante disso, uma questão que merece ser referida quanto à rotulação da música “marxista” de Víctor Jara é o fato da ênfase dada às suas composições entre os anos de 1970 e 1973, período de sua chamada “canção política”, compreendendo a campanha eleitoral de

¹⁵ PADRÓS, op. cit., p. 53.

Salvador Allende e o compromisso deste artista para com o governo da *Unidad Popular*.

Destacando somente esse período para elucidar qual “tipo” de música sofreu proibição e censura após o golpe civil-militar, cai-se no lugar comum de avaliar os primeiros discos *solo* de Víctor como uma “evolução” para temas musicais mais “políticos”, ou seja, tomando-os como uma demonstração do que viria a ser, posteriormente, seu canto “comprometido e engajado”.

Parto da hipótese de que desde o início de sua carreira como compositor e intérprete *solo*, em 1966, suas músicas apresentaram essas facetas, pois entendo que a preocupação em “retratar” trabalhadores de setores diferenciados e a gravação de várias canções do folclore latino-americano e, em menor medida, de outras partes do mundo, evidencia sua inquietação com problemas recorrentes nos diferentes espaços e tempos propostos nessas canções. Tal postura poética, musical e de vida, empenhada na construção de uma vontade coletiva contestatória da hegemonia das classes dirigentes já se constitui, a meu ver, como “política, comprometida e engajada”, pois não considero que assim o possa ser somente quando suas temáticas estão centradas em denunciar ou exaltar acontecimentos pontuais da política chilena. Penso que sua obra está inserida em um fenômeno cultural representativo da realidade não só chilena, mas, também, latino-americana, que, embora seja determinada pela conjuntura histórica na qual se insere, possui temáticas vigentes até os dias atuais. Por isso, jamais poderíamos reduzir sua obra a uma arte oficial a serviço de uma política de conjuntura.

Analisando sua vida e obra musical, observo a práxis de Víctor Jara como sendo coerente com o que virá depois, pois ela é anterior à formalização de apoios político-institucionais. Intervindo diretamente no espaço público, articulando as relações entre as formações culturais dominantes e subordinadas, Víctor situa-se em meio a um campo de relações de força mutáveis e irregulares que necessariamente predomina quando se trata de estabelecer o que pertence à cultura dominante e o que concerne à da periferia. Em Víctor trata-se da atribuição de significados a uma cultura popular que necessita tomar em conta tanto o lugar de sua formação quanto às práticas com as quais ela se articula para dar visibilidade à sua ação e influência. Ou seja, trata-se de uma nova concepção de mundo e de vida que afronta o estabelecido por uma música “nacional” que, ao referendar um passado comum extensivo a todas as classes sociais, oculta realidades e parcializa o território nacional. E isto faz parte de uma nítida opção política por parte deste artista.

Pelo fato do uso da canção como meio de crítica social e política ser uma prática que vigora, no Chile, pelo menos desde o século XIX, relacionando-se ao período da Independência nacional, ela se presta a denominações que a enquadram em diversos gêneros,

como folclórica, popular, trovadoresca, de protesto e tantos outros mais. No entanto, como bem ressalta Alexandre Fiúza,¹⁶ esses diferentes termos usados para conceituar este tipo de canção são passíveis de crítica, pois a diferença do que seja ou não uma canção política é demasiado relativa.

Nesta linha argumentativa, é de especial importância o trabalho do músico e filósofo José Barata Moura, intitulado *Estética da canção política: alguns problemas*, no qual este autor ressalta o caráter político amplo de todas as canções, embora comumente ele seja erradicado da música. Nesta concepção, há canções que são pretensamente políticas, e outras – a maior parte delas – não o são, justamente porque as canções cumpririam o papel de diversão, entretenimento e passatempo, sendo a política função exclusiva dos políticos. Este autor salienta que, seguindo este raciocínio, o conceito de política, além de ser confuso, é bastante restritivo, uma vez deduzir a política apenas de temas explícitos nas canções: “Se fala em revolução, exploração, burguesia, capitalismo, etc., a canção é ‘política’; se fala em praia, calor, amor, bolor, moça, a canção já não é política (e, por consequência, é muito mais ‘respeitável’)”.¹⁷

Como pode ser apreendido, somente seria política a canção que manifestasse seu conteúdo abertamente imediato e confesso, deixando que esse caráter fosse flagrante em seu texto. E é justamente essa postura imediata que Barata Moura critica, advertindo que o campo musical se encontra marcado por opções políticas no sentido da intervenção prática efetiva no contexto social, que nem sempre se reveste de formas conscientes de elaboração. Bem pelo contrário, boa parte do comportamento humano envolve opções políticas que, sendo desse tipo, não são, por isso, menos eficazes. Portanto, um primeiro ponto a ressaltar é que independente da forma em que uma canção se defina, ela encontra suas condições de possibilidade e constituição naquilo que existe, num horizonte necessariamente carregado de opções políticas.¹⁸

Desse modo, a afirmação de que toda a canção é política nada mais é do que reconhecer que ela o é sob dois ângulos. O primeiro se refere à função desempenhada, correspondendo sempre a uma prática social. Nesse sentido, a canção, além de fornecer uma mensagem teórica de conteúdo, contribui para a organização do viver, na medida em que existe todo um conjunto de relações sociais que lhe servem de quadro mediador: sua definição

¹⁶ FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. São Paulo: UNESP/ASSIS, 2006. Tese (Doutorado História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. p. 18.

¹⁷ MOURA, José Barata. *Estética da canção política: alguns problemas*. Lisboa: Horizonte, 1977. p. 51.

¹⁸ Idem, p. 85-86.

se daria, dessa forma, tanto em relação aos meios quanto em relação às formas em que ela chega ao consumo do público, proporcionando diferentes conjuntos práticos nos quais a canção se insere.

O segundo diz respeito ao poderoso papel político que a canção desempenha por meio dos ideais que difunde, das formas de convívio que estabelece e divulga e das perspectivas existenciais que encerra ou que apresenta à sua maneira:

Não é apenas pela função social que desempenha que toda canção é política. Sem dúvida que pela função que exerce sobre diferentes camadas e grupos humanos toda canção o é... No entanto, pelas próprias condições em que surge, pelo ingredientes de que se serve, pelo campo em que nasce e se desenvolve, também, e já, toda a canção é política.¹⁹

Porém, como bem salienta Moura, há que realizar uma necessária tomada de posição, pois as opções políticas de intervenção prática não existem em grande quantidade no quadro geral das sociedades divididas em classes. Mencionando que a produção cultural quantitativamente mais significativa corresponde às diferentes formas que as classes dirigentes utilizam para exercer, consolidar e alargar seu poder, o autor menciona um ponto importante no que concerne à formação de um consenso amplo propiciado pelos quadros da sociedade civil: os apoios e suportes *institucionais* que introduzem critérios de seleção, de oportunidade e de enquadramento geral, em uma estratégia que repercute não só nas esferas de comunicação, mas, também, na permanência dos seus produtores, que passam a contar com uma significação social ao mesmo tempo sugerida e atribuída.²⁰ Isto é, a perpetuação da hegemonia de uma classe dominante necessita da conciliação de seus polos contrários, propiciando que ela continue a chamar para si o papel de direção e organização da sociedade. Contudo, nada impede que dessa mesma tentativa de conciliação se organizem lutas sociais que a questionem e subvertam ou que a neguem radicalmente.

Portanto, a música desempenha funções que destoam do senso comum de tomá-la como simples expressão subjetiva de um artista que, individualizado e isolado, se debruçaria sobre uma partitura ou um instrumento musical a fim de dar vazão à sua genialidade, produto de sua inspiração artística. E isto porque a canção, enquanto produto cultural que é, tanto pode servir como forma de consagração e reforço da visão de mundo hegemônica de uma sociedade quanto como elemento de canalização de relações de forças alternativas, com propostas e objetivos contrários aos das classes dirigentes de um determinado período

¹⁹ MOURA, op. cit., p. 57.

²⁰ Idem, p. 68-69.

histórico.

Por conseguinte, nesta dissertação compreenderei a música de Víctor Jara, em um sentido amplo, como uma canção política deliberadamente interveniente, fruto de condições históricas bem determinadas e sendo delas resultado. No entanto, em suas composições há que ser considerado, como aponta Moura,²¹ os graus e modalidades diferentes das práticas dessa intervenção, remetendo ao conceito de canção política de intervenção direta, especialmente no que diz respeito à proximidade do contato e comunicação com as pessoas por parte de Víctor.

A diferença estabelecida entre canção política e canção política de intervenção direta dar-se-ia pelo modo e extensão da prática musical a elas associadas, uma vez a segunda nascer “dentro” do evento musicado, ou seja, em proximidade e contato direto com os protagonistas dos fatos narrados nas canções: ela está, utilizando a expressão de Moura, “em cima” do acontecimento, acompanhando o desenrolar da história.²² Ou seja, como faz Víctor Jara em seu disco *La Población*, ela surge da prática orgânica; do contato direto com os protagonistas dos fatos narrados; acena para ideais e valores que pretendem abalar os alicerces da hegemonia das classes dirigentes.

Reforçando a minha perspectiva de que a música tende a ser tomada apenas no que diz respeito ao campo estético, Alberto T. Ikeda comenta que isto resulta de aspectos ideológicos que permeiam as próprias concepções e práticas musicais, como ocorre com a habitual delimitação da música apenas como arte e entretenimento no pensamento dominante. Discorrendo acerca do ideário romântico da chamada música “pura”, calcada no modelo da música “clássica ou culta”, Ikeda escreve que esta permanência ideológica motiva e condiciona as abordagens de predomínio estético da música.²³ Este autor, convergindo com José Barata Moura, menciona um ponto relevante, qual seja o de que não é sempre que a questão política se explicitará na forma de uma confissão consciente, pois a música de sentido político pode resultar da percepção intuitiva da realidade, como uma consciência política potencial. Há músicas realistas, denunciadoras ou questionadoras nas formas culturais cotidianas de diversos grupos humanos, não estando ligadas, contudo, a ações políticas programáticas. Ou seja, existe uma consciência política da realidade que não é propagada de modo normativo, o que não implica em que esta música deva ser desprezada por ter pouca

²¹ MOURA, op. cit., p. 101-105.

²² Idem, p. 102.

²³ IKEDA, Alberto T. Música, política e ideologia: algumas considerações. Comunicação apresentada no V Simpósio de Musicologia, Fundação Cultural de Curitiba, 18 a 21 de janeiro de 2001. Disponível em: www.ia.unesp.br/@rquivo@/musica.htm. Acesso em: 15 jan. 2010.

“profundidade” política, uma vez que os códigos de acesso ao que está sendo denunciado podem não estar explicitamente declarados. Para Ikeda, os discursos que relacionam a música predominantemente ao prazer estético conduzem, de forma idealizada e ideológica, à visão fragmentada do fenômeno musical, uma vez que levam em conta apenas a perspectiva estética.

Portanto, em minha perspectiva, a arte deve ser entendida como o resultado tanto da vida pessoal de seu criador quanto de suas ações em relação ao meio no qual se acha inserido. Essa abordagem diferencia-se, portanto, daquela empreendida pelos historiadores que se preocupam somente com a explicação dos estilos, gêneros ou escolas artísticas, centrando seus trabalhos no estudo das artes como “coisas em si mesmas”. Arnaldo Darya Contier ressalta abordagens como essas, tais como: historiadores que negam conexões de natureza estética com a História – a obra de arte deve ser analisada como sendo autônoma em face do universo social, como algo “fora da História” –; autores que valorizam o fato histórico somente para elaborar um contexto para inserir suas análises estéticas ou ideológicas – o artista é caracterizado como uma personagem “fora da História”, pairando acima das contradições sociais, no momento em que a análise considera somente o enfoque individual de seu objeto de estudo.²⁴ Isto é, a música como uma arte isolada e centrada sobre si mesma, não admitindo desvirtuações exteriores acerca da pureza de seu significado, que é exclusivamente estético – a “arte pela arte”.

Portanto, como salienta Rafael Hagemeyer, tão importante quanto o conteúdo e a forma das canções, é o uso que se faz delas, pois sua significação está vinculada às experiências vividas e aos momentos em que foram cantadas, apropriadas ou traduzidas.²⁵ Por isso, vale afirmar que é na atribuição de sentidos por parte de um determinado grupo que a música passa a ser identificada a uma classe social específica, não se vinculando, contudo, de forma permanente à agrupação que a elegeu como sua, pois não há cultura que seja inerente a classes “inteiras” e exclusivas.

Para proceder à análise global das canções de Víctor Jara e, num sentido restrito, às do disco *La Población*, levei em conta elementos que propiciam uma abordagem do documento-canção tanto em seus elementos extra-musicais quanto nos musicais, que são,

²⁴ CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. *Revista de História*, Porto Alegre, n. 119, jul. 1987/dez. 1988. p. 71-73.

²⁵ HAGEMEYER, Rafael Rosa. *A identidade antifascista no cancionero da guerra civil espanhola*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. p. 59.

respectivamente: a análise externa, tratando da perspectiva social e histórica em que se inserem compositor/composições, e a análise interna, voltada à linguagem da canção (música e texto).

A análise externa necessita tratar do contexto histórico mais amplo, situando os vínculos e relações do documento musical e seus produtores com seu tempo e espaço, apreendendo, desse modo, os fatores extra-musicais que definem o âmbito das ações do compositor/intérprete e sua obra em sua relação peculiar com a história.

Um elemento que julgo pertinente é o entendimento de que o compositor também é um ouvinte, e isso influencia sua atividade de criação. Neste caso, é importante considerar as gravações feitas de outros artistas, uma vez isto não se dar de forma aleatória. A escolha de composições alheias se inscreve, como salienta Mario Benedetti, no mesmo rumo que o artista está imprimindo às suas composições próprias, sendo uma espécie de apoio que encontra em outras vozes que sentem e pensam como ele.²⁶ Por isso, é imprescindível, para ter uma visão completa da obra de Víctor Jara, ter em conta não somente suas músicas próprias, mas, também, as de outros compositores que ele escolheu para gravar. E isso é extensivo às suas gravações de canções populares tanto de países latino-americanos quanto, em menor medida, de países europeus, cuja autoria é desconhecida.

A análise interna baseia-se em dois elementos que não podem ser dissociados – a linguagem poética (as letras das canções), e a linguagem musical (basicamente os gêneros, ritmos e interpretações).²⁷

Um ponto importante a ser salientado é a impossibilidade, em última instância, de serem usadas traduções dos textos musicais, pois com isto se perde a métrica dos versos e, conseqüentemente, o sentido da acentuação musical será alterado, isto é, a ênfase dada em determinadas palavras, na versão original, não corresponderá à da tradução.

Neste sentido, outra questão que julgo pertinente é a de não utilizar exclusivamente textos musicais provenientes de cancioneros *on-line*, como se vê em muitos trabalhos que, ao invés de proporcionarem aos leitores a reprodução textual e sonora das composições, colocam simplesmente o endereço eletrônico para estes terem acesso às letras das canções. Estas transcrições, por estarem geralmente repletas de incorreções e inexatidões, devem ficar

²⁶ BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007. p.63.

²⁷ Como salienta MORAES, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em: 13 dez. 2007. Também encontramos essa divisão em NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 77-79; VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP 2004. p. 32-33.

restritas a auxiliar o autor do trabalho na escuta da canção, possibilitando que este detecte erros textuais que, muitas vezes, deturpam o significado geral da música, desde a falta de coerência lógica na exposição do tema cantado até a falta de correspondência entre texto e melodia. Isto é, não podemos realizar, neste caso, um trabalho de música “sem música”. Por isso, optei por traduzir, no disco *La Población*, somente as palavras de difícil compreensão, visto muitas se constituírem em expressões idiomáticas de caráter marcadamente coloquial e oral.

Seguindo a análise de Alessander Kerber,²⁸ constato a importância da *performance* do intérprete, uma vez uma mesma composição poder resultar em algo completamente distinto quando interpretada por duas pessoas diferentes. Por isso, atento para a pertinência da análise de melodias repetidas no conjunto das gravações, pois embora Víctor seja o autor de muitas delas, nunca as interpretará da mesma forma, uma vez as melodias serem passíveis de significações diferentes também por parte de seu compositor. Ou seja, uma canção como *El Arado*, composta por Jara em 1965, gravada em 1966 e interpretada em discos gravados ao vivo – como em Valparaíso, no México e em Havana –, transmitem mensagens diversas tanto pelo contexto em que se inserem quanto pela própria interpretação vocal e musical que concretizam a apresentação em nível sonoro.

Por outro lado, considero relevante mencionar as observações de Daniel Barenboim e Edward Said quanto ao caráter não repetível da música, qualidade intrínseca a esta arte. Nunca executamos ou interpretamos *a mesma* música duas ou mais vezes, pois isto é impossível. Mesmo que a tecnologia possibilite a “ilusão da repetição” de uma apresentação ao vivo por meio de gravações, estas nunca atingem esse aspecto constitutivo da música, que é o de o som se esgotar, por ser efêmero.²⁹ Em outras palavras, para as pessoas que participaram na ação de apresentação ao vivo, por exemplo, que “estiveram lá”, esse som nunca se repetirá, mesmo que possa ser reproduzido em uma gravação. Da mesma forma, nunca seremos capazes de ouvir aquele som original fixado na gravação, pois ele se extingue no próprio ato de sua execução. Por isso, o que se procede não é a análise da música “em si”, mas as reproduções dos sons fixados em diferentes suportes materiais.

Por fim considero, como o faz Rafael Hagemayer, que a combinação da letra e da

²⁸ KERBER, Alessander. *Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmem Miranda (1917-1940)*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese (Doutorado História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. p. 16

²⁹ BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward, op. cit., p. 44-45. Este é um dos fatores que me leva a acreditar que é impossível estudar a recepção musical.

melodia, na forma “canção”, faz com que a música ganhe um sentido novo,³⁰ que isoladamente não possuiria. César Albornoz é enfático neste ponto: “La lectura directa que se hace de la música por los historiadores es el leer textos de canciones. Pero con ellos se sigue comprendiendo ideas, mas no escuchando: se comprenden sentimientos, vivencias, imágenes de época, pero sin ‘escucharla’”.³¹

Ou seja, priorizar a análise da letra da canção como base de questionamento crítico leva o pesquisador a reduzir o sentido global da música: partindo de uma abordagem dessa natureza, aspectos como andamento, ritmo, gênero e interpretação vocal terão que ser, inevitavelmente, desconsiderados. Muitas vezes, se não todas, o impacto e a eficácia da canção estão na forma como ela articula a mensagem teórica verbal à estrutura musical como um todo. Por isso considero que somente escutando o disco *La Población* será possível compreender plenamente o sentido último da análise por mim realizada nesta dissertação.

Pese a que a ênfase da minha análise recaia em um disco específico da obra de Víctor Jara – *La Población*, do ano de 1972 –, procedi a uma apreciação dos seus seis discos de longa duração e dos seus 12 compactos simples lançados no Chile antes do golpe civil-militar, a fim de identificar temas recorrentes no conjunto de sua discografia original. Também incluí nesta análise seu último disco, do ano de 1973, seus três discos de longa duração gravados ao vivo em 1970, 1971 e 1972, assim como cinco canções que seriam lançadas em outubro de 1973, todos editados postumamente. Foi interessante verificar que no disco *La Población* podem ser encontrados muitos dos eixos temáticos que norteiam a produção musical de Víctor Jara no período de 1966, ano de gravação de seu primeiro LP *solo*, até 1973, quando compôs seu último disco.

Incluí, em anexo, o levantamento das canções dos discos mencionados, destacando em cada álbum o título, autor e gênero das melodias, salientando as canções em que Víctor Jara tem autoria da letra e música ou só da música ou da letra, assim como as suas gravações de músicas folclóricas e como intérprete de outros compositores.

De igual modo, reuni as letras das canções e as transcrições dos testemunhos utilizados por Víctor Jara no disco *La Población*, com a tradução dos termos que porventura sejam de difícil compreensão, visando o bom entendimento da mensagem textual. Da mesma forma,

³⁰ HAGEMAYER, op. cit., p. 54.

³¹ ALBORNOZ, César. Posibilidades metodológicas del estudio de la música contemporánea en Chile desde el ámbito historiográfico. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 14 jul. 2008.

incluí as letras das músicas citadas no capítulo 3, respeitando não a ordem cronológica das composições, mas, sim, a de seu aparecimento no texto. Por fim, incluí um CD contendo, na íntegra, o disco *La Población*, bem como as outras composições mencionadas no texto deste capítulo, cujas letras estão em anexo.

Até onde pude averiguar, não há, no Brasil, trabalhos acadêmicos no campo específico das Ciências Humanas sobre Víctor Jara e sua obra, muito menos buscando apreender, por meio de sua música, os mecanismos e os efeitos do Terror de Estado voltados aos movimentos populares no imediato pós-golpe de 11 de setembro de 1973.

Pese essa dificuldade, para a realização desta pesquisa consultei fontes diversificadas, cujo apontamento individual encontra-se ao final deste trabalho, na parte dedicada aos Arquivos e Fontes Consultadas e Acessadas, independente de haverem sido citadas nesta dissertação, devendo-se isto a dois fatores. O primeiro tem por objetivo salientar o material no qual busquei informações as mais variadas, e que me permitiu não só encontrar referências de documentos importantes para esta dissertação, mas, também, possibilitou-me cercar a história do Chile, o que se demonstrou pertinente para ter uma compreensão mais rigorosa do meu objeto de estudo. Com o segundo, almejo fornecer uma base documental – restrita, é verdade, mas nem por isso menos importante – para aqueles que porventura venham a se interessar não só pela temática desta dissertação, como pelas mais amplas e diversas que podem ser encontradas e pesquisadas nestas fontes. A seguir, citarei a natureza delas, assim como a especificação dos arquivos eletrônicos que as contêm.

A) DISCOS E SINGLES

Discos de longa duração;

Compactos simples;

Discos de longa duração ao vivo;

Canções póstumas.

B) ARQUIVOS ELETRÔNICOS

Foram acessados os seguintes arquivos:

- *Fundación Víctor Jara*: criada em outubro de 1993 com o objetivo de fornecer às novas gerações o legado humano e artístico de Víctor Jara. Em seu acervo encontram-se reportagens de jornais e revistas, manuscritos, fotografias, áudios e vídeos, além de uma vasta bibliografia sobre este artista.

- *Fundación Vicaría de la Solidaridad*: resguarda informações e documentações, tanto desta Fundação quanto da que lhe antecedeu – *Comité de Cooperación para la Paz en Chile* – acerca da violação dos Direitos Humanos no Chile, no período compreendido entre setembro de 1973 a março de 1990.

- *Puro Chile – La memoria del Pueblo – Robinson Rojas Archive*: possui informações e documentações diversas recolhidas por este autor, desde livros de sua autoria e de outros, artigos sobre as ditaduras latino-americanas, até documentos sobre o período da *Unidad Popular*, a influência norte-americana na América Latina, assim como vários testemunhos de exilados da ditadura civil-militar chilena.

- *Fundación Salvador Allende*: reúne material diverso, desde vídeos, áudios e cartazes, até seus discursos da década de 1930 até a de 1970, além de uma vasta bibliografia sobre sua vida, que se encontra quase toda on-line.

- *Fundación Augusto Pinochet Ugarte*: além das transcrições de algumas conferências do ditador Augusto Pinochet sobre a inserção do Chile na geopolítica latino-americana, há diversos textos explicando o porquê da necessidade do golpe civil-militar, além de transcrições de entrevistas suas e do ex-presidente Eduardo Frei, entre outras.

- *Archivo Chile – web del Centro de Estudios Miguel Enríquez (CEME)*: sítio no qual consta parte da documentação da repressão, como os *Decretos Ley* e os *Bandos* promulgados nos meses posteriores ao golpe. O acervo é riquíssimo, constando de trabalhos acadêmicos das mais diversas áreas e livros on-line, contando, também, com uma extensa documentação que dá ênfase na história dos movimentos populares no Chile, no período de governo de Salvador Allende e no golpe civil-militar, tanto no período de sua preparação até os anos da ditadura no Chile.

- *Biblioteca Nacional del Congreso de Chile*: disponibiliza, on-line, todas as

Constituições chilenas, com suas respectivas Emendas Constitucionais, além de documentação sobre os *Decretos Ley* nos meses subsequentes ao golpe civil-militar.

- *Memoria Chilena – Portal de Cultura de Chile*: sítio que possui parceria com a Biblioteca Nacional do Chile, voltado especificamente à cultura e ao patrimônio nacionais, contando com links específicos a cada momento histórico do país, desde a colonização espanhola até os dias atuais, nas mais diferentes áreas, dentre elas, a música.

- *Equipo Nizkor*: equipe associada a *Derechos Human Rights, European Civil Liberties Network* (ECLN) e a *Campaña Global para la Libertad en la Internet* (GILC). Voltado exclusivamente para os Direitos Humanos na América Latina, o sítio está subdividido entre os países deste subcontinente. No caso do Chile fornece, além de livros e artigos sobre as diferentes modalidades de repressão e práticas de tortura neste país no período da ditadura civil-militar, diversos testemunhos de familiares de detidos-desaparecidos, assim como testemunhos de sobreviventes dos campos de concentração chilenos.

C) IMPRESA

Artigos, reportagens e entrevistas, com Víctor Jara e os demais integrantes do movimento musical da *Nueva Canción Chilena*, com críticos de música e personalidades ligadas à UP, dentre outros, publicados nos jornais chilenos *El Siglo* e *La Nación*, no período de 1964 a 1973. Também o semanário uruguaio *Marcha*, dando ênfase na cultura latino-americana e ao processo chileno neste período.

A *Revista Punto Final*, publicação quinzenal chilena, nos anos de 1965 a 1973, é uma fonte especialmente importante, pois se volta para análises políticas, sociais e culturais tanto do Chile quanto da América Latina, incluindo uma seção específica para a música destes países. Igualmente, publicações dirigidas ao público jovem chileno, como as revistas *Ramona*, *Onda*, *Paloma*, *La Quinta Rueda* e *La Bicicleta*, dedicadas não só à música popular chilena como à latino-americana de modo amplo. Também a *Revista Musical Chilena*, com conteúdo exclusivamente musical, editada pela Universidade do Chile, contando com diversos estudos acadêmicos, de diferentes áreas, abrangendo uma temática extremamente ampla, como o folclore latino-americano e o movimento da *Nueva Canción Chilena*.

D) DOCUMENTOS

Vali-me de documentos oficiais, provindos, em sua maior parte, de arquivos eletrônicos, como os *Decretos Ley* e os *Bandos* promulgados pela Junta Militar já no imediato pós-golpe, todos eles listados ao final desta dissertação.

Dentre os documentos oficiais, menciono especificamente:

- *INFORME DE LA COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN. Informe Rettig*. Organismo criado pelo Decreto Supremo N° 335, de 25 de abril de 1990, com o objetivo de esclarecer acerca das violações aos direitos humanos cometidos no Chile.

- *NUNCA MÁS EM CHILE. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig*. Síntese do Informe Rettig acrescida com os dados do *Informe final de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación*, criada pela Lei 19.123 de 8 de fevereiro de 1992. O objetivo é o de dar caráter oficial de vítimas às pessoas que morreram ou desaparecerem como produto das violações dos direitos humanos e da violência política no período de 11 de setembro de 1973 a 11 de março de 1990.

- *INFORMES DA COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (CIDH)*, órgão principal e autônomo da Organização dos Estados Americanos (OEA), dos anos de 1974, 1976, 1977 e 1985, a fim de averiguar as denúncias quanto às graves violações dos direitos humanos ocorridas neste país.

- *ACCIÓN ENCUBIERTA EN CHILE 1963-1973 - INFORME CHURCH*: informe da Comissão do Senado norte-americano designada para estudar as operações governamentais concernentes a atividades de Inteligência, datado de 18 de dezembro de 1975.

- *INFORME HINCHEY*, sobre as atividades da CIA no Chile, datado de 18 de setembro de 2000.

- *COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA - INFORME VALECH*. Informe resultante da Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura estabelecida no Chile em novembro de 2003, objetivando estabelecer bases de reparações às

vítimas que sofreram privação de liberdade e torturas por razões políticas entre 11 de setembro de 1973 e 10 de março de 1990. Este Informe foi publicado, no Chile, em 28 de novembro de 2004.

- *NORMA TÉCNICA PARA LA ATENCIÓN EN SALUD DE PERSONAS AFECTADAS POR LA REPRESIÓN POLÍTICA EJERCIDA POR EL ESTADO EN EL PERIODO 1973-1990*. Informe do Programa do Ministério da Saúde do Governo do Chile, vinculado à Subsecretaria de Saúde Pública e à Divisão de Prevenção e Controle de Enfermidades, Departamento de Saúde Mental. Este Programa resulta da Lei 19.980 que, em seu Artigo 7º, formalizou o Programa de Reparação e Atenção Integral em Saúde (PRAIS). A *Norma Técnica para Atención en Salud* estabelece os procedimentos para a atenção no Sistema Público de Saúde às pessoas afetadas pela repressão política exercida pelo Estado no período 1973-1990.

E) DEPOIMENTOS E TESTEMUNHOS IMPRESSOS

Encontrei livros testemunhais que tratam, com maior ou menor profundidade, sobre diversas facetas de Víctor Jara, constituindo-se, em sua maioria, em relatos sobre sua vida e recopilações de sua obra. Saliento que muitos desses trabalhos utilizam pesquisas documentais, tanto os de cunho jornalístico como os autobiográficos.

Dentre estas obras, ressalto *Victor Jara: un canto truncado*, escrita por sua esposa Joan Jara e lançada no Brasil somente em 1998.³² Salvo engano, é o único livro sobre Víctor que foi traduzido para o português. É uma narrativa em que o “homem” e o “músico” não são apresentados de forma compartimentada, mas, sim, como um sendo o complemento do outro.

Uma fonte imprescindível é o livro *Victor Jara: obra musical completa*, editado no Chile em 1996 pela Fundação Víctor Jara.³³ Consiste na transcrição das partituras de 77 canções e peças instrumentais da autoria deste artista, num trabalho realizado por Claudio Acevedo, Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres e Mauricio Valdebenito. No prólogo encontramos uma explanação sobre a vida de Jara, assim como, no decorrer do livro, diversas transcrições de entrevistas suas a jornais contemporâneos. O objetivo principal do

³² JARA, Joan. *Victor Jara: un canto truncado*. Barcelona: Argos Vergara, 1983. O livro foi lançado na Inglaterra no ano de 1983, sendo imediatamente traduzido para a língua espanhola.

³³ ACEVEDO, Cláudio et al. *Victor Jara: obra musical completa*. Santiago de Chile: Fundación Víctor Jara, 1996.

livro é a chamada aos artistas, no final da década de 1990, após o término da ditadura no Chile, para a intervenção na recuperação da democracia no país. Pelo fato de as transcrições para o pentagrama terem sido feitas sobre músicas já realizadas, foi possível aos autores captar o fraseado melódico, suas acentuações e andamento, na “realidade” da execução musical. Com isto, apreende-se o sentido imprimido por Jara às suas composições, visto não tratar-se de ideias escritas inicialmente na forma de notação musical para depois serem executadas pelos músicos. Também ressaltamos que esta publicação é a primeira na área musical, no Chile, que tem a preocupação de reunir e apresentar de forma documental a obra de um músico popular.

Como una historia: guía para escuchar a Víctor Jara, de José Manuel García,³⁴ escrito no ano 2000, propõe que a história da vida de Víctor Jara seja feita a partir de sua obra musical. Entremeadado de depoimentos de vários artistas da época e de artigos sobre o compositor, os quais dão um suporte documental ao texto, tem como objetivo central contextualizar a história da vida de Jara através de suas músicas, chamadas por Manuel García de “vidas-canções”, pois cada uma remeteria a momentos pontuais de sua existência. Apesar de ser um trabalho cuidadoso e bastante completo, há um tom demasiado autobiográfico no entendimento das canções, vinculando-as, por vezes, como pertencendo estritamente às experiências pessoais do compositor, descurando, desse modo, a função mais ampla de sua obra como prolongamento prático de intervenção social.

É importante referir o livro de Leonard Kósichev, *La guitarra y el poncho de Víctor Jara*,³⁵ escrito em 1990, e considerado o trabalho mais completo acerca da vida deste artista, pois o autor, já no exílio, recolheu depoimentos, durante aproximadamente dez anos, de diversas pessoas que se relacionaram de um modo ou de outro com Jara, resgatando, inclusive, testemunhos de pessoas que mantiveram contato direto com Víctor nas viagens que este artista realizou a Cuba, Rússia, Peru e México.

Por fim, menciono o livro de Omar Jurado e Juan Miguel Morales – *El Chile de Víctor Jara* –, editado em Santiago do Chile no ano de 2003. Visando contar a história recente do Chile por meio da vida de Víctor Jara, este livro foi de extrema importância para a realização desta dissertação, pois nele constam os depoimentos de parentes, amigos e pessoas que, mesmo não tendo conhecido Víctor Jara, foram influenciadas por ele e sua obra, seja no plano artístico ou pessoal.

³⁴ GARCÍA, José Manuel. *Como una historia: guía para escuchar Víctor Jara*. Disponível em: <http://www.cancioneros.com/lmveure.php>. Acesso em: 28 mai. 2006.

³⁵ KÓSICHEV, Leonard. *La guitarra y el poncho de Víctor Jara*. Moscú: Progreso, 1990.

O trabalho está estruturado em quatro capítulos. No primeiro, trato como foram abordadas categorias relevantes para esta dissertação, como as de cultura, cultura popular, hegemonia e intelectual orgânico.

O segundo capítulo é dedicado a Víctor Jara e ao movimento artístico-cultural da *Nueva Canción Chilena*. Num primeiro momento, discorro acerca deste movimento, desde seus primórdios, no início dos anos de 1960, até 1973, quando foi desestruturado com o advento do golpe civil-militar. Após, trato da vida e obra de Víctor Jara, situando-o, assim como sua música, no contexto histórico chileno. Por fim, identifico eixos temáticos amplos que orientaram sua produção musical no período de 1966 a 1973.

O terceiro capítulo destina-se à análise do disco *La Población*. Inicialmente, discorro sobre a articulação do movimento da *Nueva Canción Chilena* com a política cultural da *Unidad Popular*. Em seguida, analiso a inserção da música de Víctor Jara neste processo, evidenciando as práticas musicais por ele adotadas tanto no que diz respeito à política cultural quanto à condução do projeto da via chilena ao socialismo. Por fim, procedi à análise do disco *La Población*, discorrendo, inicialmente, sobre a escolha da temática por parte de Víctor e o processo de desenvolvimento da produção do disco. Feito isto, destaco o disco *La Población* como uma obra representativa das opções políticas e estéticas de Víctor durante o governo de Salvador Allende, em um momento de intensa polarização social e política não somente com o bloco da oposição, mas entre as próprias forças que integravam o governo da *Unidad Popular*. Ao final, efetuo a análise da estrutura do disco, seus eixos temáticos e as canções neles contidas.

No quarto e último capítulo abordo o golpe e a primeira fase da ditadura civil-militar, compreendendo o período de 11 de setembro a 31 de dezembro de 1973, enfatizando, inicialmente, a obra normativa da Junta Militar e seus desdobramentos no marco legal e institucional neste período. Após, analiso sucintamente esta fase da ditadura chilena, identificando as práticas repressivas comuns utilizadas ao longo da ditadura e os métodos de Terrorismo de Estado deste primeiro período. Atento para a planificação de um padrão repressivo, com um projeto prévio e coordenação central, destinado a determinadas categorias de pessoas, dentre elas simpatizantes do governo deposto pertencentes a setores modestos e, muitas vezes, sem nenhuma militância política. Por fim, me detenho nos dias anteriores e posteriores à execução de Víctor Jara no *Estadio Chile*, verificando os efeitos proporcionados

por seu assassinato. Para tanto, utilizei testemunhos de familiares e amigos e de pessoas que conviveram com Víctor em seus últimos dias neste centro de detenção, assim como de outras que, embora não o conhecendo, dele receberam influências nos campos mais diversos de suas vidas.



Túmulo atual de Víctor Jara no *Cementerio General de Santiago de Chile*.

Capítulo 1

HEGEMONIA E INTELLECTUAL ORGÂNICO: A CULTURA POPULAR COMO FORMA DE LUTA

*O povo (ora bolas!). Os políticos improvisados perguntam,
com a auto-suficiência de quem sabe muito:
“O povo! Mas o que é este povo?
Quem o conhece? Quem um dia o definiu?”
Contudo, não fazem nada além
de maquinar truques e truques
para conquistar as maiorias eleitorais.
ANTONIO GRAMSCI³⁶*

Este capítulo tem por objetivo evidenciar como serão compreendidas, nesta dissertação, conceitos por nós utilizados, como as de cultura, cultura popular e hegemonia, definindo, por extensão, categorias como “massa”, tradição, classe e intelectual orgânico, implicadas nessas caracterizações.

Principiando pela expressão “cultura popular”, tem-se que ela deve ser usada com cautela, pois, na medida em que este termo é tomado como um sistema de atitudes, valores e significados compartilhados, assim como as formas simbólicas onde está inserido, pode apontar, somente, para uma visão de consenso por parte da sociedade. Com estas palavras, Edward Palmer Thompson nos adverte para que a cultura popular seja entendida como um palco de elementos conflituosos, sempre marcado por contradições e oposições existentes dentro do conjunto social.³⁷

Esta observação, ao levar em conta que a cultura não é um espaço cristalizado, mas, pelo contrário, uma arena de embates contraditórios, atenta para a importância de entendermos que, neste palco conflituoso, se criam e se consolidam diferentes formas de expressão cultural. Admite, igualmente, apreender as lutas pela continuidade da existência de formas culturais que, opostas a um gosto dominante e por ele desqualificadas, podem ser consideradas como lutas políticas nos planos da cultura e da vida, em sociedades

³⁶ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. v. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 157.

³⁷ THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 17.

profundamente desiguais e injustas, conforme demonstra Virgínia Fontes.³⁸ Por certo, existe todo um modo de viver que, além de ser informado por um conjunto de regras consensuais tidas como intrínsecas ao comportamento das pessoas, é reforçado pelos modelos discursivos da indústria cultural.

No entanto, o termo “cultura” não teve, desde sempre, os significados que hoje lhe atribuímos, como, por um lado, os de criação intelectual ou artística e, por outro, o conjunto de códigos e padrões que regulam a ação individual e coletiva. Ou seja, a “cultura,” como equivalente a requinte, elegância, ilustração e civilização nem sempre esteve associada à oposição ou à distinção social, fazendo parte de um processo histórico que inclui toda uma habilidade técnica voltada à construção prática da melhoria das condições gerais de vida de um determinado agrupamento social.

Analisando como a palavra “cultura” foi se constituindo e adquirindo significados determinados, desde as últimas décadas do século XVIII até os anos 1950, Raymond Williams demonstra como este termo passou a ser compreendido como uma abstração, no sentido de se bastar a si mesmo, estando profundamente imbricado com o termo “arte”.

Conforme Williams,³⁹ a palavra arte, originalmente ligada à “habilidade” para lidar com os materiais naturais, estando associada, por isso, à técnica e trabalho, passou a significar um conjunto definido de atividades particulares: as artes “imaginativas” ou “criadoras”, estreitamente ligadas à inspiração, à contemplação e à beleza. A palavra “estética”, derivando dessa associação, passou a designar o juízo acerca da arte, assim como “esteta”, indicando uma categoria especial de pessoa. Portanto as artes estéticas – literatura, pintura, escultura, teatro, música - tornaram-se expressão de distinção de outras atividades humanas. E “um gênio” passou a indicar um tipo especial de pessoa com particular “talento”, diferenciando-o, desse modo, de outros artistas. Portanto, gênio está para criador assim como esteta para espectador.

Por seu lado, o termo “cultura” é o que melhor evidencia, para Williams, a formação de elementos hoje apontados como “modernos”. Inicialmente designava “cultivo”, “cuidado”, “tendência de crescimento natural” para o bom desenvolvimento das coisas, e, por analogia, “processo de treinamento humano”. É neste último emprego, implicando a ideia de cultura *de* alguma coisa, que o autor localiza a alteração profunda do termo, uma vez possibilitar o

³⁸ FONTES, Virgínia. Música popular e política no Brasil – Chico Buarque de Hollanda, poesia e política. In: _____. *Reflexões Im-pertinentes: história e capitalismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005. p.234-235.

³⁹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969. p.17-18.

entendimento de cultura “como tal”, bastando-se a si mesma.⁴⁰

Devedora, em grande medida, do movimento romântico, esta concepção de cultura está associada às transformações ocorridas nas ideias de arte, de artista e do lugar que lhes caberia na sociedade. Destacando a ocorrência disso concomitantemente ao período em que o mercado e a ideia de produção especializada passaram a merecer atenção crescente, Williams afirma que a crítica dos artistas românticos se dirigia a um “público” não mais possuidor do espírito de uma mente cultivada, operando, assim, a distinção entre “multidão” e o “pequeno número de pessoas cultas”. Paralelo a isto, solidificava-se uma teoria a respeito da arte, cujos principais elementos, apontados anteriormente, remetiam a noções de que o artista, ao mesmo tempo em que era apresentado como um elemento adicional no mercado de produção de bens, descrevia-se a si mesmo como uma pessoa especialmente dotada e, por isso, com capacidade de orientar a vida comum.⁴¹

No entanto, o autor afirma que esta nova concepção de cultura não pode ser reduzida ao seu caráter meramente profissional, pois a questão central residiria na capacidade da arte de corporificar valores, capacidades e poderes naturais humanos que estavam sendo ameaçados ou destruídos pelo desenvolvimento da nascente civilização industrial.⁴²

Dessa forma, cultura, enquanto “natureza”, passa a se opor à ideia de civilização, que é entendida como progresso e desenvolvimento. Este processo toma duas direções, conforme aponta Marilena Chauí: em um primeiro momento, cultura passa a significar o que é “natural” nos homens, por oposição ao artificialismo da civilização, dando ênfase prioritária à interioridade humana contra a exterioridade das convenções e instituições. Porém, em um segundo momento, este “natural” passa a designar elementos específicos das pessoas, e, com isso, cultura passa a ser a *medida* de uma civilização. Neste último viés, o realce é dado à razão como instrumento de compreensão dos homens e da sociedade, pois somente com o pensamento racional seria possível criar uma ordem superior e civilizada, oposta às superstições e à ignorância, identificadas, agora, como pertencendo à “natureza”: “A oposição deixa de ser entre o ‘natural’ e o ‘artificial’, como no início da Ilustração, para tornar-se oposição entre liberdade e necessidade no final da Ilustração”.⁴³ No campo artístico, essa dicotomia se deu entre os defensores da instabilidade, emotividade e subjetivismo da expressão artística, por um lado, e os do equilíbrio, autocontrole e perfeição de sua forma, por

⁴⁰ WILLIAMS, op. cit., p. 18.

⁴¹ Idem, p. 55-58.

⁴² Idem, p. 59.

⁴³ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1993. p. 90. Também, da mesma autora, *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 130.

outro.

Nesse processo de racionalização, o termo cultura novamente se bifurca, passando a referir-se, em primeiro lugar, aos indivíduos educados intelectual e artisticamente, atributos estes do “homem culto” em oposição ao “inculto”. Depois, cultura passa a ser o conjunto internamente articulado dos modos de vida de uma sociedade determinada.⁴⁴

Assim, se em um sentido amplo cultura passa a ser entendida como o conjunto de normas e valores que balizam as condutas dos diferentes agrupamentos humanos, em um estrito articula-se à divisão social do trabalho, implicando saber e gostos específicos, vinculando-se aos privilégios de classes e diferenciando “cultos” e “incultos”. Opera-se, dessa forma, a cisão entre cultura ilustrada e cultura popular, esta última entendida como próxima à natureza, à repetição mecânica, aos ritos, e aprisionada em tradições imutáveis: “As formas fraturadas sobreviviam, e a gente ‘ignara’ as repetia mecanicamente, como sonâmbulos, sem noção alguma de seu significado”.⁴⁵

Guardiã da tradição, a cultura popular é em tudo contrária à cultura não popular, adjetivada de ilustrada, erudita, letrada, científica e tecnológica. Essa divisão é reforçada, dentro da sociedade capitalista-liberal, pelo conceito de História, uma vez ele ser tomado como continuidade e progresso, ou seja, relaciona-se a cultura popular como sendo a depositária do passado, e a cultura instruída e “inventiva” burguesa como responsável pelo futuro, evolução e progresso.

Porém, Williams indaga-se se a palavra “burguesa”, associada à cultura, teria algum sentido que particularizasse essa classe em oposição à cultura popular das classes trabalhadoras. Enfatizando que a cultura não se resume às atividades intelectuais e imaginativas, mas a todo um modo de organização de vida, o autor esclarece que a base vital dessa distinção estaria nas formas de concepção da natureza da relação social. Assim, “burguês” seria um termo significativo enquanto remete a individualismo, ou seja, uma visão de sociedade “neutra” que, garantindo as liberdades individuais para o exercício dos seus “direitos naturais”, conduz à busca exclusiva de interesses e vantagens próprios. Seu contrário seria a visão de mundo que não considera a sociedade como sendo neutra ou protetora, mas como aquela que propicia os meios para todos os modos de desenvolvimento, inclusive o individual. Portanto, quando nos referirmos à cultura burguesa, o faremos sob o prisma de oposição estabelecido na definição de Williams, levando em conta, contudo, que existe uma

⁴⁴ CHAUI, op. cit., p. 130.

⁴⁵ THOMPSON, Edward Palmer. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. São Paulo: UNICAMP, 2001. p. 231.

interação entre essas visões de mundo, enquanto estabelecem áreas comuns para ambas:

Cultura da classe trabalhadora... é a básica ideia coletiva, e as instituições, costumes, hábitos de pensamento e *intenções* que daí procedem. Cultura burguesa, por sua vez, é a básica ideia individualista e as instituições, costumes, hábitos de pensamento e *intenções* que daí procedem.⁴⁶

Em seu livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais*,⁴⁷ Stuart Hall nos fornece dados importantes acerca dos termos “popular” e “cultura”. Salientando o fato de a cultura popular ser associada às questões da tradição e formas tradicionais de vida, Hall afirma que isto se deve, em grande parte, à reeducação e “reformas” das classes populares para atender a uma nova ordem social em torno do capital. Como a tradição popular constituía-se em um duplo movimento de controle e resistência à imposição dessa ordem, ela foi associada a posturas e hábitos conservadores, ultrapassados e anacrônicos, devendo sofrer, por isso, modificações, o que equivale a dizer destruição do antigo para sua transformação em algo novo.

Esse é um ponto importante a reter, pois essa “transformação cultural” estaria, de acordo com Hall, no centro dos estudos da cultura popular, uma vez nada mais ser do que o processo ativo de expulsar e marginalizar formas e práticas culturais populares substituindo-as por outras. Ou seja, constitui-se, aqui, um primeiro ponto que orientará esta dissertação: o de que a cultura popular, por não existir em estado “puro”, não pode ser definida nem pelos modos de resistência aos processos de transformação, nem pelas formas que a revestem, sendo, sim, “o terreno sobre o qual as transformações são operadas”.⁴⁸ Isto, por sua vez, põe em relevo o fato de que as tradições, sejam elas pretéritas ou atuais, estabelecem relações diferentes tanto com as práticas e condições de vida populares quanto com os vínculos que as pessoas mantêm entre si.

Há a impossibilidade, portanto, de definir a cultura popular exclusivamente a partir do seu interior, especialmente a partir da reorganização das instituições da produção cultural dominante efetuada no pós-II Guerra Mundial. Isto porque a concentração e expansão da

⁴⁶ WILLIAMS, op. cit., p. 335. Grifos nossos. No âmbito estritamente artístico, é pertinente a reflexão de Mario Benedetti acerca da cultura burguesa: “La cultura de dominación tiende al privilegio, a construir elites. Así como el capitalismo propone el poder desmesurado con base en el dinero, en la cultura burguesa se propone el renombre desmesurado con base en el talento individual, convenientemente apuntalado por la propaganda: y sobre todo el talento que, aunque revolucione el estilo, no contribuya a revolucionar el orden existente”. BENEDETTI, Mario. El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo. In: ZEA, Leopoldo (comp.). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. V. III. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 559.

⁴⁷ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

⁴⁸ Idem, p. 249.

indústria cultural de massas exigem um entendimento do relacionamento das classes populares com as transformações postas em prática com a revolução tecnológica e a monopolização das indústrias culturais.

Nesta direção, Raymons Williams detecta que, a partir de 1945, as questões levantadas pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa suscitaram mudanças significativas no modo de entender a cultura em meados do século XX. Neste processo, salienta a circulação da ideia de “massas” e outras dela decorrentes, como “civilização de massa”, “democracia de massa” e “comunicação de massa”.⁴⁹

Expondo que “massas” foi a nova palavra criada para a ideia de populacho e ralé, Williams escreve que isto está associado a, pelo menos, três tendências sociais.

A primeira diz respeito à concentração de habitantes nas cidades industriais, acelerada com o aumento da população e a urbanização. A segunda se refere à concentração de trabalhadores nas fábricas, remetendo à massificação não só física, mas, também, social, implicando produção coletiva em larga escala. Por último, esta massificação se torna política, com o desenvolvimento da organização das classes trabalhadoras. “Massas”, portanto, se refere a qualquer um desses conglomerados, mas, na prática, eles adquirem significados correspondentes, dada a interligação dessas três propensões.

As ideias correlatas à massa surgem no interior de cada uma dessas tendências: “da urbanização derivou-se a reunião de massa; das fábricas, levando em conta os operários e os produtos fabricados, surgiram produção em massa; das classes operárias, enfim, surgiu a ação de massas”.⁵⁰ E, seguindo essa compreensão, o “populacho”, identificado às “massas”, se tornou uma ameaça constante para a cultura, pois seu senso comum, hábitos rudes e vulgares estariam em oposição ao sentimento individual e qualificado dos detentores do “saber”: cultura “cultura” se opõe, assim, à cultura de massas.

A cultura de massas se afirmaria com a expansão das audiências, ocasionada tanto pela difusão da educação quanto pelos avanços técnicos, que foi denominada, significativamente, de “comunicação de massas”. E, como bem salienta Williams,⁵¹ essa espécie de comunicação depende bem mais da *intenção* dos seus propagadores do que das técnicas por eles utilizadas. Ou seja, qualificar os destinatários da comunicação como “massa” nada mais é do que interpretá-los segundo uma fórmula decorrente da intenção da transmissão daquele que comunica, e não da impossibilidade, como usualmente é feito, de existir uma relação direta e

⁴⁹ WILLIAMS, op. cit., p. 307.

⁵⁰ Idem, p. 308.

⁵¹ Idem, p. 312.

pessoal com o público, devido à sua vastidão e à simultaneidade propiciada pelos meios de comunicação. Nessa fórmula pronta, as massas “equivalem a populacho crédulo, inconstante, fácil de conduzir e de gosto e de hábitos baixos”,⁵² derivando isto da intenção de persuasão da classe hegemônica de um dado período de fazer com que um número grande de pessoas aja, sinta e pense de um determinada maneira. E nunca deve ser preterido o fato de que essa comunicação, por valer-se de meios de transmissão múltiplos e poderosos, cumpre uma função na organização do viver, não havendo, no entanto, uma aquiescência total da “massa” ao que é comunicado.

Nesta esteira, o termo “popular” adquiriu significados variados, e é sobre dois deles que Stuart Hall discorre, iniciando pela definição que mais corresponde ao senso comum: algo é “popular” porque as massas o escutam, compram, consomem e apreciam. Esta é a definição comercial ou de “mercado popular”, estando associada, corretamente, à manipulação e rebaixamento da cultura do povo. Embora não concorde com essa explicação, o autor tem duas restrições para descartá-la completamente.

Na primeira delas, Hall questiona que, se as formas e relações na moderna indústria cultural comercial são, como ele ressalta, “pura manipulação e aviltamento”, as pessoas que consomem e gostam destes produtos, incluindo um número substancial de trabalhadores, ou são envilecidas por essas atividades ou vivem em permanente estado de “falsa consciência”. São “tolos culturais”, contrariando uma perspectiva socialista da cultura e da natureza da classe trabalhadora, ao pressupor a ideia do povo como uma força mínima e puramente passiva.

A segunda restrição diz respeito à indagação da possibilidade de explicar essa questão não atentando para o aspecto manipulador de grande parte da indústria comercial popular. Hall salienta as explicações que contrapõem a essa cultura outra que seria “íntegra”: esta seria a autêntica cultura popular da “verdadeira” classe trabalhadora, que não se deixaria enganar por substitutos culturais. Para o autor, o problema básico desta alternativa é o de ignorar as relações absolutamente essenciais de dominação e subordinação, aspectos intrínsecos ao poder cultural.

Rejeitando esta explicação, Hall afirma que “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e dominação culturais”.⁵³ O deslocamento da cultura popular entre a “autonomia” pura ou o seu total

⁵² WILLIAMS, op. cit., p. 313.

⁵³ HALL, op. cit., p. 254. O autor menciona, na página 259, as diversas formas que a luta cultural pode assumir: incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação. Qualquer uma delas deve ser observada enquanto

encapsulamento não procede, pois as pessoas “comuns” identificam as reconstruções e remodelações com as quais são rerepresentadas as realidades de suas vidas. Isto porque a concentração do poder cultural implanta definições dessas vidas a fim de ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial. Por serem complexas, as relações culturais e suas formas, além de valerem-se da manipulação e da vulgarização, geram elementos de identificação, pois as pessoas respondem a atitudes e experiências com as quais se reconhecem.

Portanto, não levar em conta que a dominação cultural tem efeitos concretos (embora não de todo abrangentes), afirmando que suas formas não nos influenciam, é o mesmo que dizer que a cultura do povo pode existir isoladamente, independentemente das relações de força e da distribuição do poder cultural. E isto não ocorre: o que se verifica é uma luta irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de “reformular” e “transformar” as definições da cultura popular. E essa é uma luta contínua, com momentos de resistência e aceitação, avanços e retrocessos na conquista de posições ou sua perda, conformando a dialética da luta cultural.

Tratando da segunda definição do “popular”, Hall menciona que ela é mais descritiva, pois nela “a cultura popular é todas essas coisas que o ‘povo’ faz ou fez”, aproximando-se, por isso, da explicação antropológica do termo: a cultura, os valores, os costumes e mentalidades do “povo”, isto é, os inventários de seu modo característico de vida. A essa segunda definição o autor também opõe duas dificuldades.

A primeira consiste em sua expansão infinita, porque quase tudo o que “o povo” já fez pode ser incluído neste inventário. Segue-se daí o problema de distinguir, de uma forma que não seja descritiva e inerte, aquilo que a cultura popular *não é*.

Decorrente disso cria-se a segunda dificuldade, uma vez não poderem ser agrupados em uma única categoria os diferentes elementos desse inventário, pois a verdadeira distinção se dá na oposição pertence/não pertence ao povo. Neste ponto, que se constitui em uma questão de extrema pertinência para esta dissertação, Hall⁵⁴ assevera que é esta oposição que estrutura o domínio da cultura nas categorias de “popular” e “não popular”: as tensões e oposições entre o que pertence ao domínio central da cultura dominante e à cultura de “periferia”. É por esse motivo que o caráter descritivo das “coisas que o povo fez ou faz” não é válido, pois nessas oposições os *conteúdos* de cada categoria mudam, ou seja, nesse

um processo histórico, pois as lutas culturais quase nunca ocorrem no mesmo lugar ou em torno do mesmo significado ou valor.

⁵⁴ HALL, op. cit., p. 256-257.

processo elementos da cultura das classes populares podem ser elevados para o lado oposto; expressões de “alto” valor cultural podem ser apropriadas e transformadas pelo popular. Nas palavras de Hall:

O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, *em qualquer época*, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta. Essas categorias permanecem, embora os inventários mudem.⁵⁵

Ou seja, essa seleção do que é válido ou não na área cultural opera como um signo de distinção em qualquer processo histórico, devido à sustentação dessas oposições, mediadas, em grande parte, pelas instituições e processos institucionais da sociedade civil. Dentre elas, a academia, a escola e o sistema educacional são exemplos da perpetuação dessa oposição, mantendo a distinção entre quais tipos de conhecimento devem ser valorizados e qual a herança cultural que deve ser perpetuada, embora as categorias e formas que revestem essas manifestações possam se alterar de período a período. E a tônica da questão reside, por isso, nas relações de poder que produzem essa divisão de ordem de importância no domínio da cultura.

Após a análise dessas duas definições sobre o termo popular, Hall opta por uma terceira que é “incômoda”, segundo suas palavras, mas que entendemos ser vital para o problema por nós exposto. Nela, o autor considera a existência, *em qualquer época*, de formas e atividades que se incorporam nas tradições e práticas populares, uma vez terem suas raízes situadas em suas condições sociais e materiais específicas.⁵⁶ Com isto, ele restringe a lista descritiva de todas as coisas que o “povo” faz ou fez, reivindicando laços de continuidade com práticas ancestrais originariamente vinculadas à periferia. Porém, para Hall, o essencial nesta definição de cultura popular são as relações que a colocam em uma tensão contínua, quer de relacionamento, influência ou antagonismo, com a cultura dominante.

Assim, trata-se de uma concepção da cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural, considerando que o domínio das formas e atividades culturais deve ser observado como um processo ininterrupto que articula as relações entre as formações dominantes e subordinadas. E como nessa articulação sempre há elementos ativamente preferidos para que outros possam ser invalidados, é no centro desse processo que podemos encontrar as *relações*

⁵⁵ HALL, op. cit., p. 257. Grifos nossos.

⁵⁶ Idem, p. 257.

de força mutáveis e irregulares que, estruturando o campo da cultura e suas múltiplas formas de luta, conduzem à correspondência entre a cultura e as questões de hegemonia.

Em sua definição, Hall afirma que sua preocupação não é com a “autenticidade” ou com a integridade orgânica da cultura popular, pois sua definição contraria isto ao reconhecer o antagonismo e instabilidade das formas culturais. Seu objetivo último é o de entender que “o significado de uma forma cultural e seu lugar ou posição no campo cultural *não está inscrito no interior de sua forma*”,⁵⁷ não podendo, portanto, se prestar a um inventário fixo. Ao contrário, todo significado cultural é atribuído, simultaneamente, pelo campo ao qual se acha incorporado e pelas práticas com as quais se articula e que efetuam sua repercussão.

Tal compreensão demonstra a proximidade deste autor com as reflexões sobre o folclore e os cantos populares de Antonio Gramsci:

... o que distingue o canto popular, no quadro de uma nação e de sua cultura, não é o fato artístico nem a origem histórica, mas seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial: nisso, e só nisso, deve ser buscada a “coletividade” do canto popular e do próprio povo.⁵⁸

Hall, por seu lado, explicita claramente aonde conduz o objetivo último de sua definição “incômoda”:

O que importa *não* são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando, e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela.⁵⁹

Neste ponto, Hall exemplifica sua assertiva dizendo que à indagação de o romance ser ou não uma “forma” burguesa, a resposta terá que ser historicamente provisória: dependerá do tempo analisado, quais romances e sob quais condições foram escritos. Ou seja, o significado da forma cultural - em nosso caso a música -, não é algo inerente a ela, não se encontra embutido em estado “puro” e essencial em sua forma sonora ou poética. Por outro lado, também não podemos tomá-la por algo extrínseco a ela, isto é, pela aparência fenotípica ou posição social dos sujeitos que produzem, compõem, interpretam ou consomem um determinado gênero musical. Dito de outro modo: não é possível classificar um gênero musical como “típico” a uma classe social “inteira” sem atentar para o modo de intervenção

⁵⁷ HALL, op. cit., p. 258. Grifos nossos.

⁵⁸ GRAMSCI, op. cit., v. 6, p. 181.

⁵⁹ HALL, op. cit., p. 258. Grifos do autor.

ao qual está ligada a prática musical.

Com isto se aponta para os entrecruzamentos de índices de valor contraditórios atribuídos ao mesmo signo cultural por classes sociais diferentes, ou mesmo no interior de um mesmo extrato social. A tentativa de ocultar estes índices, tornando-os signos culturais monovalentes, possuidores de um caráter eterno e destituídos de tensões, é a operação efetuada pela hegemonia de um sistema de valores e significados das classes dominantes. Estas, enquanto detentoras do poder cultural, delimitam o que deve ser institucionalmente reconhecido e incluído como pertencendo à “alta” ou à “baixa” cultura, forjando tradições “típicas” a cada classe social.

Chega-se, neste ponto, ao conceito de tradição, elemento essencial da cultura, mas que, de acordo com Stuart Hall, pouco tem a ver com a mera persistência das velhas formas, relacionando-se bem mais com os modos de associação e articulação de seus elementos. Como os objetos culturais, que não são historicamente determinados, também a tradição não possui nenhuma posição que possa ser fixada de maneira inalterável no decorrer do fluxo da história.

Isto porque elementos da “tradição” se reorganizam e se articulam a diferentes práticas e posições, vindo a adquirir, desse modo, um novo significado e importância. Conforme Hall, é no cruzamento de tradições distintas e antagônicas que as lutas culturais surgem de forma mais intensa, pois cada agrupação em contenda vai querer ressaltar a inserção de sua forma cultural em uma tradição “autêntica”, confrontando o prestígio de sua validade.

Como bem salienta este autor, as tradições não se fixam eternamente em termos de uma posição universal em relação a uma única classe, pois, ao serem concebidas como “formas de luta”, destoam das análises que as interpretam como “formas de vida”, cumprindo às tradições populares o papel de resguardarem um significado original tido como fixo e inalterável: “a tentativa de elaborar uma estética popular universal, fundada no momento de origem das formas e práticas culturais, é quase sempre profundamente equivocada”.⁶⁰

Portanto, as abordagens que valorizam a “tradição pela tradição”, dando uma garantia intrínseca a suas formas culturais, ou atribuindo-as como imanentes a uma classe social, desconhecem o terreno da cultura popular e da tradição enquanto possibilidades de transformação social. Ou seja, como salienta Antonio Gramsci, não prevêem que a formação de novas vontades coletivas, ao possuir certo grau de homogeneidade, pode mudar o “status” do que era visto como popular ou tradicional, isto ocorrendo tanto no tempo quanto no espaço

⁶⁰ HALL, op. cit., p. 261.

em que a luta cultural se verifica. É desse modo que o terreno da cultura popular e da tradição pode ser concebido como um campo de batalha:

... através desta crítica tem-se um processo de distinção e de modificação no peso relativo que os elementos das velhas ideologias possuíam: aquilo que era secundário e subordinado, ou mesmo acessório, é considerado principal, torna-se o núcleo de um novo complexo ideológico e doutrinário. A velha vontade coletiva desagrega-se em seus elementos contraditórios, porque os elementos subordinados destes últimos se desenvolvem socialmente, etc.⁶¹

Isto é importante por colocar em relevo que a formação dessa vontade coletiva está em movimento contínuo e dinâmico, pois à vontade coletiva hegemônica de um período pode se opor uma outra que a conteste. No entanto, não é pelo fato de uma forma cultural vincular-se às diferentes lutas de contestação que ela continue sendo, indefinidamente, a personificação desses movimentos questionadores. Tomando como exemplo a cultura socialista, Hall aponta que ela é assim identificada não porque seja a expressão viva de “uma classe”, mas pelo fato de ser associada a práticas, formas e organizações de lutas que, ao se apropriarem de determinados signos, lhes deram uma conotação socialista: “As condições de uma classe não se encontram permanentemente inscritas na cultura, *antes que essa luta comece*. A luta consiste do sucesso ou fracasso em dar ao ‘cultural’ um índice de valor socialista”.⁶²

Este ponto é fundamental para entendermos tanto a proposta cultural quanto a prática musical de Víctor Jara, pois a visão de mundo contra-hegemônica que intentava expandir em suas composições não se voltava a um sujeito consciente de classe “já dado” e anteriormente fixado, que estava lá “desde sempre”. Pelo contrário, é das lutas travadas em torno da possibilidade do sucesso desta nova visão de mundo que essa classe “popular”, e paralela a ela sua obra musical, vai se constituindo: ela é o ponto de chegada, e não o de partida, como salienta Edward Thompson.⁶³ Não há uma “consciência” pré-determinada que deva corresponder às classes e à sua inserção num modo de produção específico. Ainda conforme Thompson, a categoria “classe” é inseparável da noção de “luta de classes”, conceito histórico este, no seu entender, prioritário, pois, se partirmos de uma concepção estática da categoria de classe, estaremos subentendendo que ela está presente desde o início, como um resultado de relações de produção, *dai* derivando a luta de classes.⁶⁴

Portanto, mais do que se dirigir especificamente a classes dominantes e dominadas

⁶¹ GRAMSCI, op. cit., v. 3, p. 288-289.

⁶² HALL, op. cit., p. 261. Grifos nossos.

⁶³ THOMPSON, op. cit., 2001, p. 274.

⁶⁴ Idem, p. 274. Grifos do autor.

estabelecidas *a priori*, é necessário reter que a obra de Víctor Jara se dirigia a forças sociais e políticas que não eram compostas por uma classe única e homogênea. Sua orientação se voltava às lutas de classe que iam se forjando em torno da construção de uma visão de mundo nova, a fim de constituir a hegemonia das classes populares. Nunca esquecendo que a cada formação hegemônica corresponde uma configuração e composição social próprias.

Conforme salientado por Stuart Hall, os termos “classe” e “popular”, apesar de estarem relacionados entre si, não podem ser permutados, visto um não poder substituir o outro pelo simples motivo de não existir uma cultura “popular” que, fechada sobre si mesma, poderia servir como um padrão determinado historicamente a classes “inteiras”. Ou seja, não há uma relação direta entre uma classe e uma forma ou prática cultural específica.

No entanto, Hall chama a atenção para o fato de que, embora se escreva sobre formas específicas de cultura das classes trabalhadoras, utiliza-se o termo mais inclusivo de “cultura popular” para mencionar o campo geral das investigações. E isto, quando se trata de pesquisas que tenham como referência a perspectiva de classe ou de luta de classes, faz sentido pelo fato do termo “popular” não se reduzir a um setor específico ou isolado, mas, pelo contrário, se referir à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”. Retemos aqui as observações de Hall, visto a grande contribuição que proporciona para esta dissertação:

A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo popular nos remete. E o lado oposto a isto – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe “inteira”, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que *não é “o povo” ou as “classes populares”*: a cultura do bloco do poder. *O povo versus o bloco do poder*: isto, em vez de classe contra classe, é a linha central da contradição que polariza o terreno da cultura.⁶⁵

Desse modo, a cultura popular, organizada em torno da contradição existente entre as forças populares e o bloco do poder, remete às dificuldades existentes não só no termo “popular”, como, também, do sujeito coletivo que designa – o “povo”. Assim como o termo “popular”, também o “povo” não possui um conteúdo fixo, uma vez não existir um sujeito determinado para esta categoria. O “povo”, variando a cada formação hegemônica e as relações de força que dela derivam, não está sempre num lugar certo, resguardando uma cultura pura e intocada.

Na construção da contra-hegemonia, os indivíduos, o povo, as classes, são *constituídos* enquanto força popular, transformando as classes divididas e separadas pela cultura em uma

⁶⁵ HALL, op. cit., p. 262. Grifos nossos.

força popular oposta ao bloco do poder. Esta é a abertura histórica para a construção de uma “genuína” cultura popular: não no sentido de forma autêntica ou orgânica, mas no da intenção de compor uma força contra-hegemônica oposta àquela definição de “povo” que precisa ser mais bem disciplinado e transformado. A “cultura popular do povo” subverte a legitimidade do ponto de vista hegemônico nos interstícios encontrados no bloco de poder, objetivando minar o que parece coincidir com o que é “natural” e “óbvio” em uma determinada ordem social.

Antonio Gramsci, em suas *Breves Notas sobre a Política de Maquiavel*, valendo-se do conceito de relações de força, avalia as forças políticas, estas entendidas como “o grau de homogeneidade, autoconsciência e organização alcançado pelos vários grupos sociais”,⁶⁶ estabelecendo três momentos distintos de sua manifestação na história.

O primeiro deles corresponde ao “econômico-corporativo”, quando os diferentes grupos profissionais, sentindo que devem ser solidários entre si, não têm a perspectiva da unidade do grupo social mais amplo, restringindo-se na organização de suas categorias isoladamente.

Em um segundo instante, a consciência da solidariedade de interesses se dá entre todos os membros das diferentes corporações, não ultrapassando, no entanto, o campo meramente econômico.

No terceiro momento, há a superação do círculo corporativo, estendendo-se essa solidariedade de interesses aos grupos subordinados. Essa é a fase mais estritamente política, pois é nela que ocorrem os confrontos e lutas de ideologias geradas anteriormente, onde uma delas - ou uma combinação delas -, se impõe e se irradia por toda a área social. Isto propicia não somente a união dos fins econômicos e políticos, mas, também, a unidade intelectual e moral, com a criação da “hegemonia de um grupo social fundamental sobre uma série de grupos subordinados”.⁶⁷

Essas relações de força caracterizam-se, portanto, naquilo que Gramsci denomina como “equilíbrio instável”, onde o grupo dominante está coordenado com os interesses gerais dos grupos subordinados. Esta relação se expressa na vida estatal, concebida como um processo ininterrupto de formação e de superação de equilíbrios instáveis. Ou seja, verifica-se uma situação de relações de força que podem ser favoráveis ou não à hegemonia exercida pelas classes dirigentes enquanto direção intelectual da sociedade:

⁶⁶ GRAMSCI, op. cit., v. 3, p. 40-41.

⁶⁷ Idem, v. 3, p. 41.

O fato da hegemonia pressupõe indubitavelmente que sejam levados em conta os interesses e as tendências dos grupos sobre os quais a hegemonia será exercida, que se forme um certo equilíbrio de compromisso, isto é, que o grupo dirigente faça sacrifícios de ordem econômica-corporativa; mas também é indubitável que tais sacrifícios e tal compromisso não podem envolver o essencial, dado que, se a hegemonia é ético-política, não pode deixar de ser também econômica.⁶⁸

Stuart Hall⁶⁹ salienta que o mais importante na definição de hegemonia gramsciana é a tendência do equilíbrio nas relações de força, implicando em atentarmos para o fato de que as forças sociais suplantadas não desaparecem do terreno da luta. Por isso, não há vitória “absoluta” e total da classe dirigente sobre as classes trabalhadoras, nem estas se incorporam totalmente ao projeto da classe dirigente. Ao ressaltar a homogeneidade e organização das várias classes sociais, Gramsci indica que esta “unidade de classe” não pode ser presumida *a priori*, uma vez ela dever ser *produzida* e construída em torno à hegemonia de um bloco histórico particular. Portanto, a liderança em um período de hegemonia não é exercida pela classe dominante no sentido tradicional do termo, mas por um “bloco histórico” formado pela “unidade entre a natureza e o espírito, unidade dos contrários e dos distintos”.⁷⁰

Convém salientar que o conceito de “bloco histórico” não deve ser confundido com o de “bloco social”, que diz respeito às alianças entre as classes. Concebido contra a visão determinista da relação base/superestrutura, o “bloco histórico” não se atém às relações de causa e efeito desse modelo mecanicista, pois implica na *reciprocidade necessária* entre os dois níveis, convergindo em uma *unidade real*. Por essa razão, o elemento cultural, remetendo ao intelectual enquanto formador de consenso, é necessário a cada bloco histórico, pois toda formação histórica possui um conjunto de ideias e valores que fundamentam sua expressão intelectual e moral.

Por isso, os elementos de liderança no bloco histórico podem ser uma fração da classe econômica dominante em conjunto com setores das classes dominadas, que “consentem”, por meio de compromissos específicos, a fazer parte desta aliança.

Dessa forma, a hegemonia não se restringe a uma relação de dominação-subordinação automaticamente identificada às condições materiais, pois precisa ser politicamente organizada nos diferentes níveis da sociedade, englobando as esferas de ação da liderança cultural, moral, ética e intelectual. E à hegemonia, que garante a coesão do bloco histórico,

⁶⁸ GRAMSCI, op. cit., v. 3, p. 48.

⁶⁹ HALL, op. cit., p. 310-311.

⁷⁰ GRAMSCI, op. cit., v. 3, p. 26.

corresponde uma visão de mundo na qual a classe dirigente é vista como capaz de assumir e dar soluções concretas aos problemas da realidade nacional.

Esta capacidade de “direção” efetua-se a partir da sociedade civil, e deve sempre anteceder a dominação política da futura classe dirigente. Quando isto acontece, a sociedade civil torna-se a detentora da “hegemonia política e cultural de um grupo social sobre toda a sociedade, como conteúdo ético do Estado”.⁷¹

Isto significa que a sociedade civil, chamada por Gramsci de aparelho “privado” de hegemonia, é responsável pela definição, dentro de seus termos, do universo mental e de significados possíveis a todo um conjunto de relações sociais e culturais, e, com isso, legitima o reconhecimento de sua dominação.

Como ressalta Thompson, as formas de dominação e controle da classe dirigente necessitam mediações para que ela possa exercer sua autoridade por meio da força militar e econômica direta. A hegemonia consiste, precisamente, nas formas e relações fixas e imutáveis que as pessoas encontram no “senso comum” de uma época, cujo elemento mais forte é, simplesmente, o fato da existência do existente.⁷²

Gramsci, desse modo, amplia a noção de Estado, ao fazer a distinção entre sociedade política e sociedade civil: a primeira representaria o momento do domínio da força e da coerção; a segunda configuraria a rede de funções educativas e ideológicas, funções estas em que a sociedade não é apenas comandada, mas, também, dirigida. Nestas organizações “privadas” se incluem instituições como a Igreja, os sindicatos, as escolas e as academias. Portanto, é na sociedade civil que os intelectuais cumprem seu papel específico.

Esta distinção, no entanto, é puramente metodológica, pois as funções das sociedades política e civil são organizativas e conectadas entre si: “na noção geral de Estado entram elementos que devem ser remetidos à noção de sociedade civil (no sentido, seria possível dizer, de que Estado = sociedade política + sociedade civil, isto é, hegemonia couraçada de coerção)”.⁷³

Por esse motivo, os termos “dominação” e “consenso” têm que ser considerados em conjunto, pois o poder de classe não é somente o consenso ideológico ou a simples expressão da força: é o somatório dos dois. E o conceito de hegemonia não se refere apenas à direção intelectual e moral, mas, também, à direção política do bloco histórico das forças aliadas.

Esta articulação de ação coercitiva e difusão de ideias hegemônicas pode ser

⁷¹ GRAMSCI, op. cit., v. 3, p. 225.

⁷² THOMPSON, op. cit., 2001, p. 239.

⁷³ GRAMSCI, op. cit., v. 3, p. 244.

encontrada na análise que Gramsci efetua sobre o “Legislador”, na qual ele estabelece a diferenciação do poder de estabelecer “normas”, regras de vida e de conduta próprias, que todos os homens possuem, da função jurídico-estatal, específica das pessoas que estão habilitadas pelas leis para legislar:

... a distinção entre o conjunto dos homens e de outros homens mais especificamente legisladores é dada pelo fato de que este segundo grupo não só *elabora diretrizes* que se devem tornar norma de conduta para os outros, mas, ao mesmo tempo, *elabora os instrumentos* através dos quais as próprias diretrizes serão “impostas” e será controlada sua aplicação. Deste segundo grupo, o poder legislativo máximo reside no pessoal estatal... que têm à disposição as forças coercitivas legais do Estado. Mas não se pode dizer que os dirigentes de organismos e organizações “privadas” também não disponham de sanções coercivas... A capacidade máxima do legislador pode se deduzir do fato de que, *à perfeita elaboração das diretrizes, corresponde uma perfeita predisposição dos organismos de execução e de controle e uma perfeita preparação do consenso* “espontâneo” das massas, que devem “viver” aquelas diretrizes, modificando seus hábitos, sua vontade e suas convicções de acordo com aquelas diretrizes e com os objetivos que elas se propõem atingir.

Se cada um é legislador no sentido mais amplo do termo, continua a ser legislador ainda que aceite diretrizes dos outros; *executando-as, controla sua execução* também por parte dos outros; *compreendendo-as* em seu espírito, *divulga-as*, quase as transformando em regulamentos de aplicação particular a zonas de vida *restrita e individualizada*.⁷⁴

Vê-se que ao domínio do comando estatal corresponde a execução de suas premissas não só através das instituições, como, também, dos homens legisladores “individuais”, pois estes, ao aceitá-las, “controlam” a execução e a divulgação dessas normas “naturais” e “inevitáveis” para a manutenção da ordem social. Aqui, Gramsci demonstra a potencialidade de seus argumentos, pois se a autoridade se basear apenas no domínio e na coerção, não buscando a conquista de apoio, terá um alcance muito limitado. Porque a “direção”, ao também possuir seu aspecto coercitivo, conduz à conquista de consentimento, levando em conta não só os interesses das classes subordinadas, mas, do mesmo modo, buscando se tornar “popular” enquanto vontade coletiva.

Gramsci salienta o papel das instituições culturais da sociedade civil enquanto órgãos de “prevenção,” ante um perigo potencial, ou de “repressão”, quando a prevenção é falha, tardia ou ineficaz. Esse exercício “normal” de hegemonia, portanto, está estreitamente ligado à função de reprodução e manutenção da ordem vigente exercida pelos intelectuais, pois estes, ao influírem na opinião pública, não só sancionam a visão de mundo da classe dominante

⁷⁴ GRAMSCI, op. cit., v. 3, p. 302. Grifos nossos.

como neutralizam as ações que a ela se opõem:

O exercício “normal” da hegemonia... caracteriza-se pela combinação da força e do consenso, que se equilibram de modo variado, sem que a força suplante em muito o consenso, mas, ao contrário, tentando fazer com que *a força pareça apoiada no consenso* da maioria, expresso pelos chamados órgãos da opinião pública - jornais e associações -, os quais, por isso, em certas situações, são artificialmente multiplicados. Entre o consenso e a força, situa-se a corrupção-fraude... isto é, o enfraquecimento e a paralisação do antagonista ou dos antagonistas através da absorção de seus dirigentes, *seja veladamente, seja abertamente...* com o objetivo de lançar a confusão e a desordem nas fileiras adversárias.⁷⁵

Isto porque, sendo a hegemonia um conjunto contraditório de relações de força, sua capacidade de forjar consenso, ao implicar uma recomposição contínua de experiências, ideias e valores, pode propiciar o surgimento de uma contra-hegemonia por parte daqueles que não aceitam a interiorização da cultura dominante. Ou seja, dos que concebem o mundo e a vida em contraste com o bloco de poder, almejando a edificação de uma cultura popular.

Uma vez o conceito de hegemonia poder ser aplicado como um termo geral às alianças entre todas as classes, é necessário situar o pensamento de Antonio Gramsci nas formas concretas de lutas políticas entre duas hegemonias, ou seja, entre duas visões de mundo opostas. Pois o “aparelho privado de hegemonia” não se refere somente à sociedade civil, mas, também, às classes subalternas que devem conquistá-lo. E por isso o intelectual pode ser responsável tanto pela reprodução quanto pela transformação da ordem social. Porém, essa luta, como destaca Stuart Hall, apesar de ter suas raízes na divisão das classes na sociedade, possui, em Gramsci, um caráter social mais amplo. Ao não se constituir em uma simples divisão de “classe contra classe”, ela pressupõe uma frente mais ampla de antagonismo, entre “todas as classes populares, de um lado, e as que representam os interesses do capital e o bloco do poder em torno do Estado, de outro”.⁷⁶

É nessa oposição que Gramsci situa seus desenvolvimentos acerca do papel do intelectual orgânico, que é aquele que, originário de seu próprio campo de produção, dá a qualquer grupo social, do qual nasce, “homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político”. Isto é, o intelectual orgânico, sendo uma categoria especializada de qualquer grupo social, se vincula não só às classes revolucionárias, mas, também, às conservadoras ou reacionárias. Na construção de uma contra-hegemonia, o intelectual orgânico do proletariado é o elemento de organização e direção tanto de uma nova vontade coletiva, que exercerá a direção política, quanto de uma

⁷⁵ GRAMSCI, op. cit., v. 3, p. 95. Grifos nossos.

⁷⁶ HALL, op. cit., p. 313-314.

nova direção cultural, para obter uma ordem cultural e moral renovada. De acordo com Maria-Antonietta Macciocchi:

Orgânico é o intelectual cuja relação com a classe revolucionária é fonte de um pensamento comum. Já não é mais o narciso inconsequente, individualista, pairando “sobre as asas livres do pensamento” (esse aspecto “impalpável”, justamente, é o oposto do que é orgânico) e que alimenta uma relação mistificada (ou clandestina) com a classe social a que continua a pertencer. A relação orgânica, ao contrário, é reconhecida, proclamada, teorizada, politicamente desejada, para melhor defender “a nova concepção de mundo” de que é portadora a classe revolucionária ascendente.⁷⁷

Hegemonia, contra-hegemonia, cultura popular e intelectual orgânico estão, por isso, indissolavelmente ligados na interpretação de Gramsci, pois, sem o desenvolvimento de uma consciência crítica não haverá a formação de consenso em torno a uma nova concepção de política, cultura e sociedade que desarticule a ideologia dominante. Como bem ressalta Marilena Chauí, o conceito de hegemonia gramsciano, na medida em que inclui os de cultura e ideologia, é extremamente inovador, uma vez os ultrapassar:

A hegemonia se distingue do governo (o *dominium* como instituição política e, em tempo de crise, como uso da força) e da ideologia (como sistema abstrato e invertido de representações, normas, valores e crenças dominantes). Não é forma de controle sócio-político nem de manipulação ou doutrinação, mas uma direção geral (política e cultural) da sociedade, um conjunto articulado de práticas, ideias, significações e valores que se conformam uns aos outros e constituem o sentido global da realidade para *todos* os membros de uma sociedade, sentido apresentado como único, absoluto e irrefutável porque interiorizado e invisível como o ar que se respira. Sob essa perspectiva, *hegemonia é sinônimo de cultura em sentido amplo e, sobretudo, de cultura em sociedades de classes.*⁷⁸

Ao intelectual orgânico caberia a organização de todo um processo social em torno de uma contra-hegemonia fundadora de práxis renovadas, dentre elas a criação de uma nova cultura que não deveria se limitar a fazer descobertas individuais “originais”. Para Gramsci, o mais importante seria a propagação crítica de verdades que, embora já descobertas, deveriam ser socializadas e transformadas em elementos de coordenação e de ordem intelectual e moral. O fato de o intelectual orgânico divulgar, entre as diferentes classes sociais, um pensamento histórico/crítico coerente com suas realidades presentes, seria bem mais importante e “original” do que as descobertas, feitas pelos “gênios” da alta filosofia, de novas verdades que

⁷⁷ MACCIOCCHI, Maria-Antonietta. *A favor de Gramsci*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 198.

⁷⁸ CHAUI, op. cit., p. 21. Grifos da autora.

permaneceriam como patrimônio de pequenos grupos intelectuais.⁷⁹ Isto é, para Gramsci trata-se da criação não mecânica de uma consciência popular crítica insubmissa às classes dominantes, proporcionando a organização e desenvolvimento dos movimentos populares e, com isso, sua inserção na sociedade política por meio da formação de um novo bloco histórico.

Gramsci salienta que as ideias e opiniões não “nascem” espontaneamente no cérebro de cada indivíduo, pois “tiveram um centro de formação, de irradiação, de difusão, de persuasão, houve um grupo de homens ou até mesmo uma individualidade que as elaborou e apresentou na forma política da realidade”.⁸⁰ Esta é a razão pela qual o intelectual orgânico, como dirigente de um movimento cultural que propõe substituir as velhas concepções de mundo, deve “trabalhar de modo incessante para elevar intelectualmente camadas populares cada vez mais vastas”, isto implicando na criação de “intelectuais de novo tipo, que surjam diretamente da massa e que permaneçam em contato com ela para se tornarem seus ‘espartilhos’”.⁸¹ Para ele, é imprescindível que haja uma conexão sentimental entre os intelectuais e as expressões populares:

O elemento popular “sente”, mas nem sempre compreende ou sabe; o elemento intelectual “sabe”, mas nem sempre compreende e, menos ainda, “sente”.... O erro do intelectual consiste em acreditar que se possa *saber* sem compreender e, principalmente, sem sentir e estar apaixonado..., isto é, em acreditar que o intelectual possa ser um intelectual (e não um mero pedante) mesmo quando distinto e destacado do povo-nação, ou seja, sem sentir as paixões elementares do povo, compreendendo-as e, portanto, explicando-as e justificando-as em determinada situação histórica...⁸²

Embora a análise de Gramsci se centre na formação de uma literatura nacional-popular capaz de satisfazer não só a elites restritas, mas ao maior número de leitores possíveis, essa relação orgânica tem como premissa decisiva a mudança do protagonismo nas forças históricas. Nela, o proletariado expressaria sua maturidade revolucionária também por meio da derrubada da barreira entre o corporativismo dos doutos e o atraso da plebe. Marilena Chauí enfatiza que a vinculação do intelectual com o “popular” tem, para Gramsci, significados simultâneos, mencionando quatro deles, de fundamental relevância para esta dissertação.

O primeiro diz respeito à capacidade de um intelectual ou de um artista para

⁷⁹ GRAMSCI, op. cit., v. 1, p. 95-96.

⁸⁰ Idem, v. 3, p. 82.

⁸¹ Idem, v. 1, p. 110.

⁸² Idem, v.1, p. 221.

apresentar ideias, situações, sentimentos, paixões e anseios universais que, por serem universais, o povo reconhece, identifica e compreende.

A isto se segue a capacidade para captar no saber e na consciência populares instantes de “revelação” que alteram a visão de mundo do artista ou do intelectual que, não se colocando numa atitude paternalista ou tutelar face ao povo, transforma em obra o conhecimento assim adquirido.

O terceiro significado é a capacidade para transformar situações produzidas pela formação social em temas de crítica social identificável pelo povo.

O quarto e último diz respeito à sensibilidade capaz de “ligar-se aos sentimentos populares”, exprimi-los artisticamente, não interessando, no caso, tanto o valor artístico da obra em si, mas sua conexão com as realidades práticas da vida das pessoas.⁸³

Gramsci, apesar de considerar que todos os homens são intelectuais, uma vez contribuírem, de um modo ou de outro, para manter ou para modificar uma concepção de mundo, os diferencia justamente pela função social imediata de direção e organização que, ao final, é educativa:

Quando se distingue entre intelectuais e não-intelectuais, faz-se referência, na realidade, somente à imediata função social da categoria profissional dos intelectuais, isto é, leva-se em conta a direção sobre a qual incide o peso maior da atividade profissional específica, se na elaboração intelectual ou se no esforço muscular nervoso.⁸⁴

Continuando sua argumentação, alude à missão do intelectual orgânico, qual seja a “reforma intelectual e moral”, que proporciona o acesso de todos à posição de “intelectual”. Com isso, intenta romper com a dicotomia estabelecida em torno à oposição alta/baixa cultura, substituindo-a pela “filosofia da práxis”, entendida como um combate de transformação permanente:

O problema da criação de uma nova camada intelectual, portanto, consiste em elaborar criticamente a atividade intelectual *que cada um possui* em determinado grau de desenvolvimento, modificando sua relação com o esforço muscular-nervoso no sentido de um *novo equilíbrio* e fazendo com que o *próprio esforço muscular-nervoso*, enquanto elemento de uma

⁸³ CHAÚÍ, op. cit., p. 88.

⁸⁴ GRAMSCI, op. cit., v. 2, p. 52. Gramsci escreve, na página 18 desse mesmo volume, que todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais: “assim, o fato de que alguém possa, em determinado momento, fritar dois ovos ou costurar um rasgão no paletó não significa que todos sejam cozinheiros ou alfaiates”.

atividade prática geral, que inova perpetuamente o mundo físico e social, *torne-se o fundamento de uma nova e integral concepção do mundo*.⁸⁵

Disso se depreende que o “ato em si” de ser um intelectual está voltado para a função social que ele desempenha na sociedade, tendo, por isso, um sentido declaradamente intencional:

O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas numa *inserção ativa na vida prática*, como construtor, organizador, “persuasor permanentemente”, já que não apenas orador puro – mas *superior ao espírito matemático abstrato*; da técnica-trabalho, chega à técnica-ciência e à concepção humanista histórica, sem a qual permanece “especialista” e não se torna “dirigente” (especialista + político).⁸⁶

A questão da ligação orgânica do intelectual com o povo, a fim de dar a este a capacidade própria de ação e direção, é também uma crítica àqueles que, dentro do país, não conseguem formar um bloco intelectual e moral. Disso decorre, segundo Gramsci, a hegemonia intelectual e moral dos intelectuais estrangeiros, com os quais o povo se identifica, em muitas situações, bem mais do que com os “patricios”. Por não saírem do povo *nem a ele se sentirem ligados*, não o conhecem nem sentem suas necessidades, e, por conseguinte, não utilizam o vasto material da sabedoria popular em suas obras. Isto é, reduzem a superstições o “bom senso” do senso comum popular. Esses intelectuais são, em face do povo, “algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta e não uma articulação (com funções orgânicas) do próprio povo”.⁸⁷

Portanto, para Gramsci, tanto os intelectuais que se identificam com o povo quanto os que dele saem, na qualidade de seus intelectuais orgânicos, podem e devem valer-se de realidades populares tradicionais, pois estas operam um reconhecimento e identificação nos quais coincidem artistas e povo. No entanto, como ressalta Marilena Chauí, esta recuperação do passado, em Gramsci, não é nem culto nem restauração de tradições, pois o que importa é “refazer a memória num sentido contrário ao da classe dominante, de modo que o corte histórico-cultural seja um corte de classe”.⁸⁸

Gramsci salienta que estas concepções de vida difundidas pelas tradições e folclore populares pertencem à esfera do “senso comum” e do “bom senso”, presentes em cada estrato

⁸⁵ GRAMSCI, op. cit., v. 2, p. 53. Grifos nossos.

⁸⁶ Idem, v. 2, p. 53. Grifos nossos.

⁸⁷ Idem, v. 6, p. 43.

⁸⁸ Idem, v. 6, p. 89.

social. Porém, por não ser rígido e imóvel, o senso comum se transforma continuamente, agregando novos conhecimentos e ideias que se introduzem nos costumes: “o senso comum cria o futuro folclore, isto é, uma fase relativamente enrijecida dos conhecimentos populares de uma certa época e lugar”.⁸⁹

Evidenciando que há uma “moral do povo” que orienta suas práticas e costumes, Gramsci escreve que seus imperativos são muito mais fortes e persistentes do que os da “moral” oficial. Ele identifica nesses costumes populares “camadas” diferenciadas que se sobrepõem umas às outras: os estratos fossilizados e conservadores, que somente refletem condições de vida passada; os inovadores e progressistas, que se atêm ao processo das condições de vida atual; os que estão em contradição com a moral dos estratos dirigentes, ou são apenas diferentes dela.⁹⁰ Isto é, Gramsci reconhece que o “folclore”, longe de ser um elemento anacrônico, cumpre uma função no presente histórico, pois, levando em conta a experiência de vida no presente, ele pode tanto inovar quanto se opor à ordem predominante.

Stuart Hall⁹¹ ressalta o tratamento diferenciado dado por Gramsci à ideologia, pois o que estrutura sua preocupação é o modo pelo qual ela se vincula com o pensamento popular. O “bom senso”, sendo uma compreensão não formal, resulta em que uma classe sempre terá sua ideologia, esta concebida como a compreensão própria de suas condições de vida e dos limites e formas de exploração aos quais é submetida. Isto é denominado por Gramsci como “o bom senso do senso comum”:

Em que reside, exatamente, o valor do que se costuma chamar “senso comum” ou “bom senso”? Não apenas no fato de que o senso comum empregue o princípio da causalidade, mas no fato muito mais restrito de que, numa série de juízos, o senso comum identifique a causa exata, simples e à mão, não se deixando desviar por fantasmagorias e obscuridades metafísicas, pseudoprofundas, pseudocientíficas, etc.⁹²

Discorrendo sobre as pesquisas sobre o folclore, Gramsci escreve que elas o tomam, em sua maioria, como algo “pitoresco”, quando, pelo contrário, deveriam estudá-lo como “concepção de mundo e de vida, em grande medida implícita, de determinados estratos da sociedade, em contraposição às concepções do mundo ‘oficiais’ (ou, em sentido mais amplo, das partes cultas das sociedades historicamente determinadas)”.⁹³ Ou seja, ao invés do estudo descritivo e formal do material folclórico, teria que se realizar um outro que relacionasse a

⁸⁹ GRAMSCI, op. cit., v. 2, p. 209.

⁹⁰ Idem, v. 6, p. 135.

⁹¹ HALL, op. cit., p. 322.

⁹² GRAMSCI, op. cit., v. 1, p. 402.

⁹³ Idem, v. 6, p. 133.

forma com o sentido dessas práticas culturais. Por estar em movimento contínuo, o folclore altera suas formas e sentidos no decorrer dos processos históricos, acrescentando ao senso comum de cada época novos componentes aos valores e concepções de mundo já sedimentados na formação social coletiva. E como o senso comum diz respeito à concepção de mundo e de vida dominantes, é a partir das contradições reconhecidas pelo “bom senso do senso comum” que esses elementos acrescentados pelo folclore podem ser potencialmente renovados enquanto elementos de transformação revolucionária. Ou seja, se o senso comum é o elemento de ligação com a consciência prática popular, é neste terreno que as transformações devem ser efetuadas.

Assim, tomando como ponto de partida o senso comum, Gramsci salienta a necessidade de um movimento crítico que se expressaria em ações político-culturais, servindo como ponto de confluência dessas ideologias. Por outro lado, caberia aos intelectuais lidar com o folclore e culturas populares, pois elas seriam em si mesmas forças materiais. E esse seria o problema fundamental de toda concepção de mundo: o de “conservar a unidade ideológica em todo o bloco social que está cimentado e unificado justamente por aquela determinada ideologia”.⁹⁴

Por isso, para Stuart Hall a inovação de Gramsci no tratamento da ideologia reside no fato de que “as ideologias não são transformadas ou alteradas pela substituição de uma concepção de mundo inteira, já formada, por outra, mas pela ‘renovação crítica de uma atividade já existente’”. Ou seja, as mudanças ideológicas provêm da articulação ou deslocamento entre as ideias e as forças sociais, e não da sua mera substituição ou imposição.

Como salienta Marilena Chauí, em Gramsci a formação de uma cultura nacional-popular, como contra-hegemonia ao fascismo italiano, pressupõe que os intelectuais captem as brechas na hegemonia existente, ocasionando, desse modo, uma resposta que é delimitada pela forma histórica particular que essa hegemonia assume num momento determinado. Isso, segundo a autora, ocasiona um problema, pois a universalidade atribuída por Gramsci ao popular aparentemente colide com sua proposta de nacional-popular, uma vez sua análise levar em conta a particularidade da hegemonia nacionalista fascista, não se definindo, portanto, pela universalidade do popular.

Prosseguindo, Chauí esclarece que os adjetivos “nacional” e “popular” reenviam à representação da sociedade sob o signo da unidade social, que, conjugando-se na Nação e no Povo, passam a ser entendidos como “faces” de uma mesma realidade. Ou seja, reunindo em

⁹⁴ GRAMSCI, op. cit., v. 1, p. 98-99.

um todo homogêneo a diversidade, esta passa a ser vista como uma pluralidade de coisas idênticas entre si.⁹⁵

No entanto, essa unidade social pode ser negada pelo nacional-popular, isto ocorrendo quando “o nacional reenvia à Nação como unidade, mas o popular reenvia à sociedade e, portanto, à divisão social das classes, e não mais ao Povo como unidade jurídica e política”.⁹⁶ Isto é, quando popular não equivale a Povo como uma das faces de uma comunidade indivisível naturalmente, mas a uma sociedade dividida em classes.

Por esses motivos, mesmo tomando como ponto de partida a análise específica da possibilidade de os intelectuais italianos construírem uma cultura nacional-popular contra-hegemônica, Gramsci universaliza essa análise,⁹⁷ uma vez considerar um erro metodológico buscar o critério de distinção entre as variadas atividades intelectuais no que é intrínseco a elas. Para o autor, o que deve ser feito é a integração dessas atividades no conjunto de relações de força no qual elas se desenvolvem, situando-as, com isso, no complexo geral das referências sociais.

Quando o “povo” se constitui enquanto uma força popular oposta ao bloco de poder, com a intenção de minar a visão de mundo hegemônica das classes dirigentes, buscando sua inserção em uma nova direção política e cultural, ele deixa de ser definido pela particularidade do nacional. Com isto chega-se à “coletividade” e universalidade do termo “popular”, que, por assim o ser, desconhece o confinamento em fronteiras tanto temporais quanto espaciais.

⁹⁵ CHAUI, op. cit., p. 90-93.

⁹⁶ Idem, p. 93.

⁹⁷ GRAMSCI, op. cit., v. 2, p. 18.

Capítulo 2

VÍCTOR JARA E LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

*Y su conciencia dijo al fin
cántale al hombre en su dolor,
en su miseria y su sudor
y en su motivo de existir.*

VIOLETA PARRA – CANTORES QUE REFLEXIONAN

Neste capítulo discorreremos, inicialmente, sobre a *Nueva Canción Chilena*, movimento artístico-cultural no qual Víctor Jara atuava, destacando os fatores que se conjugaram, no Chile, para sua formação e consolidação durante o início dos anos de 1960 até 1973, quando foi desestruturado com a instalação da ditadura civil-militar neste país.

Após, trataremos da vida e obra de Víctor, situando, em um primeiro momento, seu deslocamento das zonas rurais chilenas para a cidade de Santiago. Em seguida, trataremos de sua incursão no teatro e na música, destacando sua progressiva evolução artística na carreira musical, a qual se dedicará com exclusividade a partir do ano de 1970.

Por fim, identificaremos alguns eixos temáticos na obra de Víctor Jara que norteiam sua produção musical no período de 1966 a 1973. Neles, buscamos a forma como o povo é “retratado” em suas composições, evidenciando o deslocamento de perspectivas quanto ao papel que lhe caberia na sociedade, uma vez que, no Chile, além de as mudanças sociais e musicais serem fomentadas em um regime democrático, os setores populares vivenciaram estas mudanças, com grande parte deles apoiando o governo socialista de Salvador Allende. Observando a obra de Víctor em seu conjunto, entendemos que se trata de uma manifestação intencionalmente voltada à construção de um projeto alternativo à cultura dominante, considerando o povo como o sujeito amplo no qual estão contidas suas diferentes temáticas.

2.1 LA NUEVA CANCIÓN CHILENA: O CANTO COMO ARMA REVOLUCIONÁRIA



Recital de Folkloristas de la UP:
La canción es también un arma revolucionaria.
El Siglo, Santiago de Chile, 30 abr. 1970, p.13.

O movimento musical conhecido como *Nueva Canción Chilena* (NCCh) desenvolveu-se no Chile na década de 1960 até 1973, ano no qual foi desestruturado com o golpe de Estado neste país. Essa denominação foi dada em 1969 quando Ricardo García, jornalista e locutor de rádio, e a Vice-Reitoria de Comunicações da Universidade Católica organizaram um seminário sobre a situação da música chilena que contou, em seu encerramento, com um festival que ficou conhecido como o *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*. Seu objetivo era o de divulgar as expressões musicais surgidas nos anos anteriores que, diferenciando-se da música “típica”, valia-se de modificações tanto na estrutura musical e poética quanto nos modos de interpretação e apresentação cênica, inserindo-se no aprofundamento das amplas questões colocadas no cenário mundial e, mais estritamente, no latino-americano.

Vários elementos colocaram-se em relevo na década de 1960, dentre eles o “homem consciente”, implicando uma crítica prática de todo um período histórico, na busca da construção de uma nova sociedade. A derrota dos Estados Unidos no Vietnã, acelerada pela ofensiva do Tet em fevereiro de 1968, desencadeou o acirramento dos questionamentos que já

vinham ocorrendo desde o pós-Segunda Guerra, culminando nas lutas de 1968, ano síntese da expressão dessas contestações. Os movimentos estudantis foram um dos protagonistas principais dessas insatisfações, uma vez que a crítica ao sistema de ensino esteve em toda a parte, aliada à rebeldia contra a presença autoritária na família, no trabalho, nas forças de segurança e no Estado. A base comum das reivindicações foi a crítica ao capitalismo e ao imperialismo, a solidariedade com o Vietnã e a condenação do apoio e da sustentação que os Estados Unidos davam às ditaduras no Terceiro Mundo. Essas articulações estabeleceram-se de acordo às especificidades dos setores sociais envolvidos nos processos de construção de uma sociedade alternativa.⁹⁸

Na América Latina, a década de 1960 foi marcada pelo êxito da Revolução Cubana, que propiciou a intensificação do questionamento do imperialismo norte-americano, com o crescimento das forças populares nas sociedades, e exacerbando o debate entre os apoiadores do sistema capitalista e os que almejavam a construção de uma sociedade reformista, nacionalista ou revolucionária. Aos primeiros os Estados Unidos acenou com a Aliança para o Progresso (ALPRO), que tinha como objetivo acelerar o crescimento econômico na região, a fim de deter e enfrentar a ameaça do perigo “comunista” por meio do incentivo dado ao desenvolvimento em democracia e liberdade.

Fatores como a exaltação da militância e do compromisso político, a busca de formas de vida alternativas às convencionais e a procura da autenticidade de expressão estavam presentes na sensibilidade desses anos conturbados e “utópicos”, incentivando a criação de uma comunidade interativa latino-americana atenta às articulações transnacionais possíveis no âmbito específico dessa região, avaliando os acertos e erros de sua “herança” histórica.

No cenário musical, essas preocupações refletiram-se no campo artístico favorável à arte engajada e revolucionária, ao “artista em armas”, ao poeta-guerrilheiro e ao guerrilheiro-poeta:

Del 60 al 70, los artistas latinoamericanos han variado muy notablemente su actitud, que ha pasado de la apoliticidad y la discusión teórica a una franca militancia o a una verdadera angustia por integrarse a la zona problematizada de sus sociedades.⁹⁹

⁹⁸ RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. O contexto de 1968. In: HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003. p. 21-24.

⁹⁹ TRABA, Martha apud DEVÉS VALDÉS, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*. Buenos Aires: Biblos, 2003. tomo II. p. 218.

Exemplificando esta postura temos Ángel e Isabel Parra, Rolando Alarcón e Víctor Jara, no Chile; Mercedes Sosa, Horacio Guarany e Armando Tejada Gómez, na Argentina; Carlos Puebla, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, em Cuba; Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa, no Uruguai; Ali Primera, na Venezuela; entre tantos outros.

No Chile, as experiências reformistas sugeridas pela ALPRO nortearam o programa do governo de Eduardo Frei (1964-1970) e sua *Revolución en Libertad*. Pertencendo à *Democracia Cristiana*, representante das camadas médias urbanas, e contando com o apoio e cooperação estadunidense e da Igreja Católica, Frei venceu as eleições em 1964, nas quais também foi candidato Salvador Allende pela *Frente de Acción Popular*, agrupando as forças operárias e populares de esquerda. Allende, por seu turno, chegou à presidência do Chile em 1970, como representante de uma coalizão de esquerdas e setores progressistas reunida na *Unidad Popular*, num quadro de aprofundamento da polarização social e política anterior.

Foi no contexto da repercussão desse cenário mundial, bem como no da especificidade chilena – que contava com a formação de frentes populares de centro-esquerda, quando na América Latina já havia a opção pela luta armada –, que se desenvolveu o movimento da NCCh. Caracterizando-se pelo forte acento nas denúncias sociais, constituiu-se, por um lado, em um movimento artístico-cultural, com eixo no canto popular, e, por outro, uma manifestação social que traduzia a efervescência política e cultural reivindicativa ocorrida nos anos 1960: a música, bem como o compositor e o intérprete, era ferramenta de esclarecimento para as lutas sociais que ocorriam no país. Fazendo uma síntese entre as experiências urbanas e o resgate das tradições camponesas e indígenas, os integrantes deste movimento artístico percebiam que, embora a canção folclórica devesse ser entendida como patrimônio cultural, ela necessitava ter seu discurso atualizado através da ampliação de sua temática e da incorporação da cultura cidadina, pois ela não deveria servir somente para referendar um passado comum.

Diferentes fatores se conjugaram para a formação e consolidação da NCCh, uma vez que ela não foi um movimento planejado, nem teve a aderência espontânea dos ouvintes desde seus primórdios. Pelo contrário, sua afirmação foi lenta e dispersa, sendo influenciada por diferentes vertentes musicais inseridas nos processos históricos vivenciados por seus criadores.

Luis Advis¹⁰⁰ enumera seis fatores que teriam sido os principais responsáveis para a

¹⁰⁰ ADVIS, Luís. Historia y características de La Nueva Canción Chilena. In: ADVIS, Luis et al (edits). *Clásicos de la Música Popular Chilena 1960-1973: Raíces folclóricas*. v. II. Santiago de Chile: Editorial Universidad Católica de Chile, 1998. Disponível em: <http://www.portaldemusicalatinoamericana.cjb.net>. Acesso em: 28 abr.

formação e consolidação da NCCh. O primeiro deles teria sido as pesquisas acerca do folclore chileno feitas tanto por acadêmicos como por pessoas interessadas em resgatá-lo (como Margot Loyola, Nicanor Parra, Héctor Pavez, Violeta Parra, Gabriela Pizarro).

Diferentes compositores, cantores solistas e grupos musicais fizeram recriações sobre o material folclórico, mostrando todo um acervo não contemplado pela cultura oficial, e revelando estruturas musicais e textuais de regiões distantes dos centros cosmopolitas totalmente desconhecidas para a maioria das pessoas:

Estas expresiones influíran en forma importante en los modos rítmicos empleados en la Nueva Canción Chilena, la que no acoge sólo los usos ofrecidos por la tradición sino que engloba diversas matrices estilísticas de todo el territorio.¹⁰¹

O segundo fator apontado é o trabalho de Violeta Parra¹⁰² em suas pesquisas sobre o folclore, assim como no campo criativo. Com ela abriram-se novas possibilidades de expressão tanto no aspecto da criação musical quanto no de sua interpretação, com a valorização de gêneros populares como a *sirilla*, o *villancico* e o *Canto a lo Humano y a lo Divino*. Também ocorreu o acréscimo de instrumentos como o *cuatro* venezuelano, a *quena*, o *charango*, a *zampoña*, instrumentos do folclore da Bolívia e do Peru tocados no norte do Chile, e o *cultrún*, das cerimônias *mapuche* da região sul do Chile e da Argentina. São muitas as canções, expressando seu desejo de traduzir os sentimentos populares.

Isabel Parra¹⁰³ escreve que a música de sua mãe ultrapassou os trabalhos dos recopiladores que não apreenderam a luta de classes nas formas artísticas que estudavam, pois Violeta, além de recolher, divulgar e recriar as formas musicais e poéticas das regiões que visitou, soube entender os conflitos sociais e humanos subjacentes nessas músicas e vidas. Sua poesia “campesina”, o resgate da cultura *mapuche*, o “sentir el pueblo”, propiciou o surgimento de uma modalidade diferente – diríamos mesmo oposta – de reelaboração da

2007. Luis Advis, compositor chileno e professor universitário de Filosofia, estudou composição musical com Gustavo Becerra Schmidt, e foi, junto a este, um dos mais destacados precursores da mescla de estilos da música erudita européia com as sonoridades vernáculas latino-americanas. É o autor, dentre outras composições, da *Cantata Santa Maria de Iquique*, obra referencial da NCCh, e *Canto para una semilla*, baseada nos poemas de Violeta Parra. Trabalhou junto a músicos como Rolando Alarcón, Patricio Manns, Isabel e Ángel Parra, Margot Loyola e Víctor Jara, e grupos como o *Inti-Illimani*, *Quilapayún* e *Napalé*. Faleceu em Santiago do Chile, em 9 de setembro de 2004.

¹⁰¹ ADVIS, op. cit.

¹⁰² Violeta del Carmen Parra Sandoval, é considerada por muitos como a folclorista mais importante do Chile, e mentora do movimento da NCCh. Ainda hoje sua obra serve como inspiração para muitos artistas latino-americanos. Além de compositora e intérprete, dedicava-se à pintura, escultura, cerâmica e bordado. Violeta se suicidou no dia 5 de fevereiro de 1967, em Santiago do Chile.

¹⁰³ PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985. p. 16-17.

canção popular, divergindo da música típica dos conjuntos folclóricos representantes do espírito nacional de “chilenidad”, cujo modelo havia sido institucionalizado pela indústria cultural.¹⁰⁴

Essa música “típica” começou a se organizar na década de 1920, com a formação de quartetos vocais masculinos adaptados a um ambiente urbano e moderno, vestindo roupas de *huaso*¹⁰⁵ e remetendo, neste contexto, aos detentores do poder nos campos: *Los Cuatro Huasos* (1927), *Los Huasos Quincheros* (1937), *Los Provincianos* (1938). Como salienta Juan Pablo González, os grupos de *huasos*, formados por estudantes, valeram-se da *tonada* como gênero principal para evocar o folclore camponês, refinando-o e estilizando-o, fazendo com que a música camponesa se transformasse, na cidade, em música de espetáculo: “Había nacido el ‘artista’ del folclore y con él, la Música Típica Chilena”.¹⁰⁶

As mudanças, portanto, iam de encontro aos cânones da canção tradicional, que apoiava sua rítmica em gêneros estabelecidos como “verdadeiramente” populares, tais como a *cueca*, *tonada*, *corrido*, *vals* e *polka*. Os instrumentos usados por esse estilo musical eram violões e harpas; as interpretações dos conjuntos eram homofônicas (as várias vozes seguiam sempre uma mesma linha melódica), utilizando expressões e o modo de falar dos camponeses para evocar o realmente “típico” de suas músicas. Quanto aos poemas musicais, referiam-se à vida rural idílica, à mulher idealizada, ao trabalho e ao amor, mesclando fatalismo, natureza e sentido patriótico, ou seja, “o campo visto pelos olhos dos *hacendados*”.¹⁰⁷ É nesse contexto

¹⁰⁴ A música folclórica pressupõe uma “evolução” lenta e coletiva, principalmente com o uso da tradição oral, produzindo um processo de assimilação de diferentes modos musicais por parte da coletividade. Isso contrasta com a música de raiz folclórica da NCCh e de Víctor Jara, que, embora utilize elementos do acervo folclórico, não se prendem a formas previamente fixadas, vinculando-se ao plano da criação individual. Nesse sentido, é uma música que tem a intenção de contrapor-se à hegemonia cultural dominante expressa no folclore estereotipado dos grupos típicos.

¹⁰⁵ *Huaso* é o termo usado, no Chile, para se referir ao homem que se dedica às tarefas rurais nas zonas centro e sul do país (da Região de *Coquimbo* à Região de *Los Lagos*), tanto as ligadas à agricultura quanto à pecuária. Similar ao *gaucho* rio-platense, ao *llanero* colombiano e venezuelano, ao *chagra* equatoriano, ao *charra* mexicano, ao *vaquero* estadunidense e ao *qorilazo* peruano, o *huaso* se diferencia destes por seu trabalho não se limitar apenas à pecuária. *Huaso* também se refere ao homem que baila a *cueca* acompanhado pela *china*, seu par nesta dança. Os termos *huaso*, *guasos* ou *ahuasado* são usados nos grandes centros urbanos chilenos para designar as pessoas “brutas” que chegam do campo às cidades e não sabem se comportar com educação, assim como para indicar o conjunto de todos os camponeses chilenos. O *huaso* também está associado com a opulência nos campos, e, neste sentido, ele é associado aos trabalhadores “qualificados” e aos grandes latifundiários, estando em oposição ao *gañan*, denominação dada ao homem das zonas rurais que se dedica às tarefas mais grosseiras da pecuária, assim como ao camponês muito pobre. Os *huasos* são as músicas e danças que representam o *Valle Central*, local que é visto, desde a colonização espanhola, como o berço da autêntica “raça chilena”, baseada no tripé nacionalismo-território-raça, que sustentou o expansionismo territorial chileno desde meados do século XIX.

¹⁰⁶ GONZÁLEZ, Juan Pablo. Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 50, n. 185, p. 25-37, 1996. p. 26-27.

¹⁰⁷ BARRAZA, Fernando. *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Quimantú, 1972. Disponível em: <http://www.abacq.net>. Acesso em: 12 dez. 2006

que Violeta Parra declara que a canção deveria ser entendida como uma ferramenta de denúncia, afastada das trivialidades e dos versos fáceis, embora isso não implicasse em sacrificar a beleza do conteúdo do poema: “Ya está añejo el cantar a los arroyitos y a las florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista”.¹⁰⁸



Violeta Parra

Há que ressaltar que a influência de Violeta se deu, em um primeiro momento, no plano da gravação e pesquisa folclórica, pois suas músicas mais “comprometidas” não alcançavam os meios de comunicação, sendo difundidas, em sua maior parte, após sua morte, em 1967. Dentre elas, *Canto a la Diferencia* é tomada como uma declaração de princípios da realidade chilena e da *Nueva Canción*:

Es una tonada al estilo *chillanejo*, su pueblo natal, compuesta en 1960 para las fiestas de conmemoración del 150º aniversario de la Independencia de Chile. Constituye, en cierta forma, la declaración pública de su manifiesto artístico, la toma de posición de una cantora frente a la sociedad.¹⁰⁹

O advento do neofolclore, no início dos anos 1960, é o terceiro elemento apontado por Advis como influenciador de alguns aspectos da NCCh. O folclore “puro”, em uma visão tradicional, pressupunha o resgate das práticas e produtos culturais das classes populares,

¹⁰⁸ GARCÍA, José Manuel. *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: 2001. Disponível em: <http://www.trovadores.net>. Acesso em: 27 nov. 2006.

¹⁰⁹ TORRES ALVARADO, Rodrigo. Cantar la diferencia: Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, n. 201, p. 53-73, ene./jun. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php>. Acesso em: 27 mai. 2008.

sobretudo as rurais, expressando o desejo de não fugir às criações originais. Diferindo desta vertente “purista”, o neofolclore se propunha à renovação das linhas melódicas, utilizando a polifonia, “imitação” dos instrumentos musicais pela voz humana, assim como combinações das diferentes tessituras e timbres vocais dos integrantes, com o uso de coros, ou seja, a modernização do folclore.¹¹⁰ Juan Pablo González¹¹¹ ressalta que com o neofolclore o gosto pela música de raiz folclórica foi massificado entre a juventude da época, levando a música popular chilena da temática paisagista a uma *costumbrista*,¹¹² que logo se transformaria em social. Acrescenta que Víctor Jara, componente da NCCCh, em uma declaração sua de 1967, reconhecia que o Neofolclore proporcionou uma maior liberdade criativa quanto à métrica tradicional usual, assim como aumentou a riqueza de expressão da música popular chilena.

Aparte as contribuições mencionadas, o Neofolclore, expressando as necessidades de mudanças de jovens pertencentes a setores da *Democracia Cristiana*, nascidos e criados na cidade, propunha a renovação da “forma” musical, mas não, necessariamente, de seu conteúdo. Osvaldo Rodríguez Musso esclarece que esses setores não compactuavam com o movimento da NCCCh, mas também não se identificavam com os grupos de música típica: “La juventud demócrata-cristiana... son gente de la ciudad que también necesita cantar en castellano y no solo el paisaje de la zona central. Es entonces cuando nace el estilo del ‘neofolclor’”.¹¹³ Os dois grupos mais conhecidos deste movimento foram *Los Cuatro Cuartos*¹¹⁴ e *Las Cuatro Brujas*, que fizeram recriações de *tonadas* do repertório “típico”, assim como efetuaram gravações de Patricio Manns e Violeta Parra.

O quarto fator indicado por Luis Advis são as propostas musicais de grupos ou intérpretes individuais argentinos e uruguaios. Héctor Roberto Chavero, o grande compositor, poeta e intérprete argentino, mundialmente conhecido como Atahualpa Yupanqui, foi a maior influência para toda uma gama de compositores nos diferentes países latino-americanos, constituindo-se como protagonista de um novo “pensar” na música popular. Osvaldo Rodríguez¹¹⁵ menciona que o folclore argentino começou a ser conhecido no Chile devido à grande difusão da música folclórica deste país, ocasionada, em grande medida, por uma

¹¹⁰ Um belo exemplo destes recursos é a gravação original de *Arriba en la Cordillera* (1965), de Patricio Manns, na qual o coro masculino faz a introdução reproduzindo com a voz um *pizzicato* de contrabaixos.

¹¹¹ GONZÁLEZ, 1996, op. cit., p. 32.

¹¹² As temáticas *costumbristas*, na literatura espanhola romântica, ocupam-se da descrição da “realidade” da vida popular.

¹¹³ RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *La nueva canción chilena: continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, 1988. p. 67.

¹¹⁴ Osvaldo Rodríguez Musso informa que o grupo *Los Cuatro Cuartos*, integrado por jovens da burguesia conservadora, “ressurgiu” depois do golpe de 11 de setembro de 1973.

¹¹⁵ RODRÍGUEZ MUSSO, 1988, op. cit., p. 61.

disposição legal do movimento peronista, obrigando a inclusão de música *criolla* na programação das rádios. Desse modo, Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra são “descobertos” ao mesmo tempo pelos jovens do Chile, convertendo-se nos pais do movimento que seria conhecido como *Nueva Canción Chilena*.



Atahualpa Yupanqui

No entanto, não podemos deixar de mencionar, neste contexto, o *Movimiento de la Nueva Canción Argentina*, que teve como mentor principal Armando Tejada Gómez, autor do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, escrito em 1963, e tomado como ponto de referência para a inovação das expressões e objetivos de compositores em países como o Uruguai e o Chile. Tânia da Costa Garcia, ao analisar este documento inserido no cenário político mundial dos anos 1960, ressalta três aspectos que tiveram forte impacto no desenvolvimento da *Nueva Canción* latino-americana:

- 1) a exaltação da cultura nacional como forma de reação à cultura alienígena perpetrada pelo mercado via meios de comunicação; 2) a nova canção entendida não como um gênero específico e muito menos como genuinamente popular, mas como uma música renovada de características autóctones; 3) a proposta de intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares da América Latina.¹¹⁶

¹¹⁶ GARCIA, Tânia da Costa. Nova Canção: Manifesto e Manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. *Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular*, 2005. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl>. Acesso em: 23 set. 2006. M. Darío Marchini salienta que o *Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino* foi completamente ignorado pelos meios de comunicação massivos em nível nacional. A difusão de suas propostas, iniciada a partir de 1964, foi realizada pessoalmente pelos artistas, em apresentações abertas ao público em geral e nas Universidades. Ver: MARCHINI, M. Darío. *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad / De la utopía a la persecución y las*

Como demonstração do princípio de que toda arte recebe e emite influências, mencionamos o grupo *Tiempo Nuevo*, de Valparaíso que no ano de 1970 gravou, pela Discoteca da Canção Popular, *No nos moverán*, canção popular norte-americana pertencente ao gênero *spiritual*: ela logo se transformou na música dos partidários de Salvador Allende no período de 4 de setembro a 3 de novembro de 1970, quando sua confirmação como presidente da República foi dada pelo Congresso Nacional. Esta mesma canção foi usada no Uruguai, em 1971, para apoiar a candidatura do *Frente Amplio*.¹¹⁷

Também destacamos as *Canciones de la Guerra Civil Española* como forma de ilustração desse intercâmbio cultural. No Chile, elas foram gravadas, em primeiro lugar, por Rolando Alarcón; depois pelo grupo *Quilapayún* e por cantores solistas, como Víctor Jara e Ángel Parra. Vale mencionar que, em 1935, Pablo Neruda era cônsul do Chile em Madri, e, na época da guerra civil na Espanha (1936-1939), transferiu-se para Paris, quando foi designado cônsul para a imigração espanhola, e, com isto, embarcando vários republicanos espanhóis para a América Latina. No Chile, conforme Osvaldo Rodríguez, havia se instituído a Aliança de Intelectuais, impulsionada pela Frente Popular e encabeçada pelo próprio Neruda, e que contava, entre seus participantes, com Amparo Mon, profunda conhecedora de canções contingentes adaptadas em melodias populares. Foi a responsável pela divulgação de várias dessas melodias, como *Si me quieres escribir*, *El ejército del Ebro*, *Dime donde vas morena* e *Ay Carmela*, que eram ensinadas a coros juvenis dirigidos por ela mesma.¹¹⁸

Os intercâmbios mencionados apontam para uma integração dos diferentes matizes da nova canção latino-americana, sugerindo a idéia de que as fronteiras nacionais chilenas não coincidem com as suas fronteiras políticas, constituindo-se a NCCh um movimento cultural que buscava a música latino-americana como expressão comum. As palavras de Gustavo Becerra, maestro e compositor chileno que participou na NCCh, demonstram esta postura:

No coinciden ahora nuestras fronteras culturales con nuestras fronteras geográficas... Explicamos la chilenidad de Atahualpa Yupanqui, que és nuestro, de la misma manera que la cueca chilena encuentra su mayor desarrollo en la provincia de Cuyo y no en la provincia de Linares.¹¹⁹

listas negras en la Argentina 1960-1983. Buenos Aires: Catálogos, 2008. p. 132. O texto completo do *Manifiesto* está disponível em <http://www.tejadagomez.com.ar>.

¹¹⁷ Partido político uruguaio formalmente constituído em 5 de fevereiro de 1971, tinha um perfil de esquerda, popular, antioligárquico e anti-imperialista, e concorreu na eleição presidencial de 1971 no Uruguai.

¹¹⁸ RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. Antes de la nueva canción. In: _____. *Cantores que reflexionan*. Madrid: LAR Ediciones, 1984. Disponível em: <http://www.abacq.net>. Acesso em: 12 dez. 2006.

¹¹⁹ BECERRA, Gustavo apud RODRÍGUEZ MUSSO, 1984, op. cit.

O quinto elemento está articulado com o anterior, uma vez que essa união solidária latino-americana devia-se, em grande parte, a episódios políticos e sociais que recorriam toda a região, especialmente após a Revolução Cubana. Isto se deu, em grande medida, dentro do marco da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), e com o início da implementação da política de solidariedade, em Cuba, no ano de 1966, no qual ocorreu a Conferência Tricontinental, em Havana. De 24 de julho a 8 de agosto de 1967, realizou-se o *I Encuentro de la OLAS*, no qual foi fundado o *Centro de la Canción Protesta*, pela *Casa de las Américas*. Seu objetivo era o de divulgar, em Cuba, as composições inseridas no movimento da Nova Canção Latino-Americana, realizando uma aproximação política e cultural entre Cuba e os demais países da América do Sul.

Os textos dos poemas musicais se dirigiam à denúncia das injustiças sociais, solidariedade com os grupos despossuídos e afirmação do pertencimento a uma América Latina constantemente subjugada pelo imperialismo norte-americano. É a chamada canção de “protesto”, que fará parte, muitas vezes, de uma tipologia imposta como explicação para a fase “rebelde” pela qual passou a música nesse período, tanto no contexto mundial quanto no latino-americano. Pese as rotulações aqui indicadas, é inegável que a característica que diferencia a NCCh dos movimentos musicais chilenos anteriores, posteriores e paralelos a ela, é o compromisso e a conscientização de unidade latino-americana difundidos pela música: os artistas problematizam o papel social da música popular chilena, no entanto, vão além disso, uma vez que se trata de entender a música como uma expressão comum da realidade, problemas e vida histórico-cultural latino-americana.

Desse modo, a NCCh teve características musicais e temáticas que expressavam os denominadores comuns de seus integrantes. Musicalmente, ela se baseou em ritmos folclóricos ou baseados no folclore de diferentes países latino-americanos, assim como efetuou a fusão de gêneros eruditos com populares. Uma demonstração perfeita dessa situação é a *Cantata Santa Maria de Iquique*, composta por Luís Advis em 1969 para ser executada pelo *Quilapayún*, e vencedora do *II Festival de la Nueva Canción Chilena*, em 1970: nela, a *quena* “fala” da dor, do sofrimento, da miséria e da injustiça a que estão submetidos os operários das *salitreras*, mas também de suas esperanças, mobilização e vontade de luta que, unindo-se ao relato poético, dá o “clima” requerido na interpretação da obra. Do ponto de vista temático, a NCCh se caracteriza, essencialmente, pelo questionamento crítico da ordem estabelecida, interpretando os diferentes fenômenos da realidade social, com letras expressando valores de justiça, solidariedade, liberação e paz, em tons que vão desde os descritivos e combativos, até aos irônicos e sarcásticos.

Seguindo os passos de Violeta Parra, viu-se que era indispensável o uso de instrumentos adequados a esses ritmos, como *quenas*, *zampoñas*, *charangos*, *guitarrón*, *rabel*, *bombo*, *tormento*, *tiple*, *cascabel*, *pandereta*, *cuatro venezolano*,¹²⁰ dentre tantos outros, para que a música transmitisse sua mensagem, adequando-se aos sons produzidos, ao estilo do artista e às manifestações culturais próprias dos camponeses, operários e indígenas latino-americanos, internacionalizando a canção popular. As palavras de Víctor Jara e Gustavo Becerra demonstram a potencialidade da adição de novos instrumentos para o entendimento das propostas sociais e estéticas da NCCh:

Integramos todo tipo de cuerda y viento del pueblo latinoamericano... Si la América Latina es un solo país y tiene tantos instrumentos, por qué tenemos que estar separados si todos somos iguales y tenemos un mismo enemigo?¹²¹

Chile es cultural, económicamente, una cosa indisoluble con la Argentina, con Bolivia y con Perú. Esta es una cosa que hay que empezar por entender ... por qué en nuestra música popular se oyen quenas, pincullos, tambores ligeros, por qué en nuestro folklore tenemos que hablar de folklore boliviano, argentino, peruano.¹²²

O sexto fator mencionado por Advis deve-se ao surgimento das *Peñas*, a partir de

¹²⁰ *Quena*: aerófono pré-colombiano (instrumento de sopro) muito usado nas áreas rurais da Bolívia e Peru. É um instrumento solista, mas é quase sempre utilizada junto com o *bombo* ou a *caja*. É fabricada com um pedaço de cana, bambu ou osso. Hoje, junto com a *zampoña* e o *charango*, é um dos instrumentos típicos dos conjuntos de música andina. *Zampoña*: aerófono de procedência *aimara* e *quechua*, chamado, nessas línguas, de *siku* ou *sikuri* e *antara*, respectivamente. É um instrumento melódico, pois emite um som de cada vez, e, por isso, não produz acordes. *Charango*: cordófono (instrumento de corda) que é uma réplica *quechua* e *aimara* da *guitarra* espanhola, porém em tamanho menor. Possui cinco pares de cordas, geralmente metálicas, e, originalmente, era confeccionado na carapaça seca das costas do tatu. *Guitarrón*: cordófono de 25 cordas, cuja origem remonta ao século XVI, utilizado para acompanhar o *Canto a lo Poeta*, sendo, por isso, o instrumento preferido dos *payadores* e *cantores a lo divino*. Embora seu nome sugira um parentesco com a *guitarra*, seu desenho, afinação e modo de execução estão mais próximos dos cordófonos renascentistas barrocos, como a *vihuela* espanhola, o *archialaúde* e o *alaúde*. *Rabel*: instrumento de origem árabe usado na zona chilota (arquipélago ao sul do Chile que compreende a grande ilha de Chiloé). Assemelha-se a um violino pequeno e possui três cordas, sendo fabricado nas zonas de madeira de avelã. *Bombo*: grande tambor cilíndrico de som grave e seco. Na bateria, é ele que dá as batidas mais graves e constantes. *Tormento*: instrumento idiófono (que vibra inteiro) de percussão, de golpe direto, tocado com os dedos, dedais ou com as palmas das mãos. *Tiple*: cordófono pequeno, da família da *guitarra*. O tipo mais usual tem 12 cordas metálicas dispostas em quatro ordens de três cordas cada uma, lembrando o som do *alaúde* medieval. Considerado o instrumento nacional da Colômbia, é amplamente tocado nas zonas rurais deste país, assim como na Bolívia e Venezuela. Há variações deste instrumento no Uruguai, Argentina, Porto Rico, Cuba e Peru. *Cascabel*: instrumento de percussão pré-colombiano formado por esferas metálicas côncavas com uma abertura pequena onde há outra esfera de menor tamanho. O som, muito agudo, se dá pelo choque das duas esferas. *Pandereta*: instrumento de percussão menor que o pandeiro, possuindo guizos, anéis e *cascabeles*. *Cuatro venezolano*: também conhecido como *cuatro llanero* ou *cuatro tradicional*, com quatro cordas que podem ser de tripa de animais ou de nylon. Remonta à colonização espanhola na Venezuela, e é muito utilizado, também, no México, Colômbia e Porto Rico. As ilustrações desses instrumentos constam nos Anexos desta dissertação.

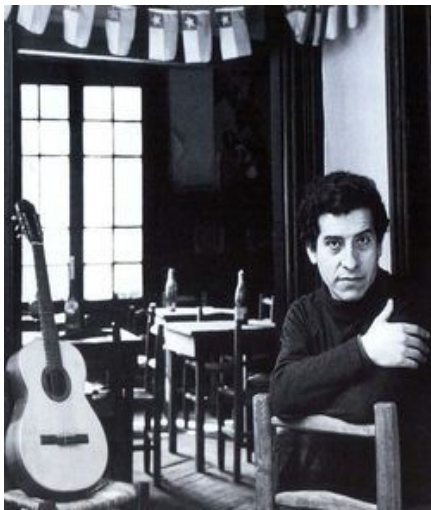
¹²¹ JARA, Víctor apud RODRÍGUEZ MUSSO, 1984, op. cit.

¹²² BECERRA, Gustavo apud RODRÍGUEZ MUSSO, 1984, op. cit.

1965, no auge do Neofolclore, possibilitando que as composições da canção social fossem exibidas para pessoas que compartilhavam com os ideais nelas transmitidos. Porém, apesar da grande propagação das *Peñas*, seu público, inicialmente, foi restrito, uma vez que, com o surgimento das primeiras, os estudantes universitários foram influenciados a fundar outras com características similares, fazendo com que os integrantes dos conjuntos e suas apresentações tivessem por público-alvo os estudantes e os demais artistas identificados com essa proposta artística.

A mais famosa delas foi a *Peña de los Parra*, criada em abril de 1965, local onde se reuniam os compositores para trocar ideias e cantar suas canções. Rodrigo Torres escreve que sua característica principal era a comunicação direta e informal do canto:

[La Peña] propició una práctica colectiva de trabajo musical... la fraternal interacción entre los cantadores y entre éstos y el público, constituyó a la pena en un verdadero taller de creación y experimentación más personalizada y espontánea, sin el empaquetamiento escénico del espectáculo formal.¹²³



Víctor Jara na *Peña de los Parra*

O repertório e os instrumentos utilizados eram, de acordo com Osvaldo Rodríguez,¹²⁴ muito variados: *polo margariteño* e *coplas* da Venezuela; *corridos* mexicanos; *sones* cubanos; *zambas*, *chacareras* e *milongas* argentinas; *canto a lo Humano* y *a lo Divino* chilenos, *tonadas*, *cuecas* folclóricas, canções de autoria dos participantes e de Violeta Parra. Dentre

¹²³ TORRES, Rodrigo. El artista y su obra. In: ACEVEDO, Claudio; NORAMBUENA, Rodolfo; SEVES, José; TORRES, Rodrigo; VALDEBENITO, Mauricio. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago del Chile: Fundación Víctor Jara, 1996. p. 37.

¹²⁴ RODRÍGUEZ MUSSO, 1988, op. cit., p. 61.

seus frequentadores mais assíduos podemos mencionar Rolando Alarcón, Ángel e Isabel Parra, Patricio Manns e Víctor Jara, seus primeiros integrantes e cinco dos principais nomes da NCCh. Posteriormente, por ela passaram a maioria dos solistas deste movimento, como Gonzalo “Payo” Grondona, Patricio Castillo, Homero Karo, Kiko Alvarez, Osvaldo “Gitano” Rodríguez, e conjuntos musicais como *Voces Andinas*, *Huamarí*, *Los de la Peña* (mais tarde *Los Curacas*), *Quilapayún* e *Inti-Illimani*, os dois últimos formados na *Peña de la Universidad Técnica*, de Santiago, criada em 1966, constituindo-se nos dois grupos mais importantes da NCCh. Também havia apresentações de artistas de outros locais que se dirigiam a *Peña* quando estavam em Santiago, como Atahualpa Yupanqui, César Isella, Mercedes Sosa, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Paco Ibañez, Noel Nicola, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés.¹²⁵

Em 20 de agosto de 1965 foi fundada a *Peña de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaiso*, que teve um papel fundamental para a divulgação da NCCh. Contando com visitas regulares de Violeta Parra, seu compositor e intérprete mais importante, inicialmente, foi Gonzalo “Payo” Grondona – que cantava *zambas* e utilizava a décima popular¹²⁶ em algumas composições –, o responsável por ter introduzido a ironia e o humor nas canções, assim como por ter feito das crianças personagens de suas músicas, traços que serão encontrados em várias canções posteriores da NCCh, especialmente nas de Víctor Jara e Ángel Parra. Osvaldo Rodríguez Musso, conhecido como Osvaldo “Gitano” Rodríguez, escritor utilizado nesta dissertação e que foi cantor solista desta *Peña*, esclarece que nela se cantava e dançava, diferente da *Peña de los Parra*, onde não havia dança. Quanto ao repertório, constituía-se em canções recopiladas e composições próprias de Violeta Parra, canções da Ilha da Páscoa e músicas argentinas e uruguaias. Seguindo a tendência de “latino-americanizar”, havia convidados da Bolívia, cantando canções em *aymara* e *quechua*, com acompanhamento de *charango* e instrumentos do altiplano. No entanto, podemos dizer que, apesar do público das *Peñas* ser restrito, nesse momento, a artistas e jovens, foi nelas que se deu a consolidação das propostas musicais da *Nueva Canción Chilena*, desenvolvendo uma modalidade diferente de canção urbana de raiz folclórica, vinculando canto popular e denúncia social. Ángel Parra, criador do selo da *Peña de los Parra*, muito contribuiu para isso, registrando e difundindo os trabalhos artísticos realizados neste local, ficando o selo

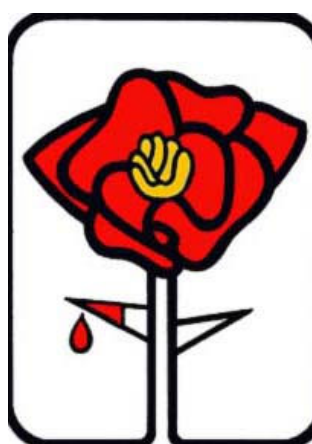
¹²⁵ Guillermo Pellegrino relata as visitas de Alfredo Zitarrosa a Santiago, suas incursões na *Peña de los Parra* e sua profunda amizade com Ángel Parra e os integrantes do Los Curacas. Ver: PELLEGRINO Guillermo. *Cantares del alma: biografía definitiva de Alfredo Zitarrosa*. Buenos Aires: Planeta, 2003. p. 158 e ss.

¹²⁶ Estilo de procedência do medieval espanhol muito usado na América Latina, especialmente nas zonas rurais, consistindo em estrofes de dez versos octossílabos, na maior parte das vezes improvisados. Às vezes cantada, comumente a décima é um relato apoiado ritmicamente, podendo, por isso, assumir diferentes ritmos.

conhecido pelo anagrama do I *Encuentro de la Canción Protesta*, de 1967, que era uma rosa sangrando.

Entre 1966 e 1973 teremos o apogeu e a interrupção deste movimento que combinava conteúdo político e social (engajamento crítico) com uma forma criativa e original (mesclando sonoridades e recursos “modernos” partindo das raízes da música folclórica e do canto popular). Contribuiu, em grande parte, para uma abertura maior ao campo de ouvintes a fundação do selo discográfico da *Discooteca de la Canción Popular* (DICAP), em 1967, possibilitando que as canções da NCCh fossem gravadas.

Selos da *Peña de los Parra* e da DICAP



Criada pelas Juventudes Comunistas do Chile, a DICAP exerceria a função de difundir poemas musicais comprometidos politicamente com as esquerdas, causando certa reticência por parte de alguns compositores que temiam que o caráter espontâneo da criação artística ficasse subjugado a expressões partidárias. No entanto, a DICAP, além de contar com a adesão de criadores e intérpretes que eram militantes, também estimulou artistas alheios a esse processo: “La entidad naciente se abrió a diversos tipos de expresiones al tomar en cuenta, muchas veces por sobre otras consideraciones, la calidad misma del artista elegido”.¹²⁷

Com o sucesso de vendas, a DICAP tornou-se uma das maiores gravadoras chilenas, possibilitando a ampliação tanto geográfica quanto artística da NCCh, que foi instalada na vida cultural do Chile. Pode-se dizer que a DICAP conseguiu realizar o que as *Peñas* não alcançaram fazer totalmente, divulgando obras que não contavam com a preferência de meios de difusão como as rádios e a televisão. O selo da *Peña de los Parra* foi anexado à DICAP,

¹²⁷ ADVIS, op. cit.

englobando em uma única empresa discográfica os grupos e solistas pertencentes à NCCh, possibilitando uma maior tiragem de discos.

A DICAP também organizava atividades paralelas – concertos e programas no rádio –, difundindo recopilações folclóricas e as composições da NCCh em sindicatos, organizações de massa e federações estudantis.¹²⁸ Funcionou, junto à *Peña de los Parra*, até setembro de 1973, quando seu edifício-sede foi invadido e todo seu material e as gravações encontradas foram destruídos, além de vários de seus funcionários terem tido voz de prisão.

Também deve ser ressaltado o papel de divulgação dos *Festivales de la Nueva Canción*, constituindo-se, junto com as *Peñas*, os programas nas rádios e a DICAP, num caminho de aprofundamento e entendimento da proposta musical e conceitual da NCCh. O primeiro festival, em 1969, conforme já apontado, foi realizado por iniciativa do jornalista e radialista Ricardo García, partidário da esquerda que, junto à Universidade Católica, adepta da *Democracia Cristiana*, foram os organizadores do evento. O objetivo principal era o de divulgar pesquisas sobre a música popular chilena e, no seminário que antecedeu o Festival, foram realizadas mesas-redondas onde debateram compositores, produtores de disco e representantes dos meios de comunicação. Joan Jara e Fernando Barraza relatam que os organizadores convidaram 12 compositores, que enviaram suas obras e as interpretaram pessoalmente, deixando clara a posição “apolítica” do evento: os *Huastos Quincheros*,¹²⁹ um dos grupos mais tradicionais existentes nesse momento, foi convidado de honra; o Quilapayún foi excluído do evento devido ao seu repertório demasiado “político”.¹³⁰

O êxito do festival foi grande, contando com intensa participação popular: o ginásio da Universidade Católica ficou lotado, assim como o *Estadio Chile*,¹³¹ onde foi realizada a final. Porém, apesar da “neutralidade” pretendida, evidenciava-se a polarização política existente no país, pois neste festival, como escreve Joan Jara, ocorreu a primeira confrontação musical entre dois conceitos opostos do que era a canção chilena: “La nueva música, con letras críticas y comprometidas con el cambio revolucionário, o las canciones ‘apolíticas’, que daban la

¹²⁸ Mesmo as composições de músicas de raiz folclóricas tradicionais que continham textos críticos ou picarescos não eram reproduzidas na mídia. O melhor exemplo dessa situação é a canção *La beata*, recopilada por Víctor Jara do folclore chileno, e gravada em 1965, num *single*. Teve sua execução proibida, neste mesmo ano, devido à forte pressão da Igreja Católica, e as cintas máster foram destruídas.

¹²⁹ Os *Huastos Quincheros* tornaram-se, após o 11 de setembro de 1973, os embaixadores culturais da Junta Militar, representando a música do Vale Central e investidos como os representantes da “verdadeira” identidade chilena.

¹³⁰ JARA, Joan. *Víctor Jara: un canto truncado*. Barcelona: Argos Vergara, 1983, p. 130-133; BARRAZA, op. cit.

¹³¹ O *Estadio Chile* hoje se denomina *Estadio Víctor Jara*, pois este local, onde este artista cantou inúmeras vezes, foi transformado em campo de concentração no dia 11 de setembro, após o golpe civil-militar chileno. Foi nele que Víctor Jara foi brutalmente executado, em 16 de setembro de 1973.

impresión de que no hacía falta cambiar nada”.¹³² Essa polarização política e musical fica evidente nas palavras de Víctor Jara:

Lo importante fue que el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena fue un impacto dentro de nuestra lucha contra la música comercial y el silencio. El festival tuvo un gran éxito: a los señores de la prensa, de la radio, de la TV, no les quedó otro remedio que hablar de él. Además era noticia porque estábamos dentro de la Universidad Católica. A veces por mostrar su máscara de libertad y democracia, a la reacción le sale el tiro por la culata.¹³³

Foram concedidos dois prêmios: um a *Plegaria a un Labrador*, de Víctor Jara, apelando aos camponeses para se unirem na luta por uma sociedade mais justa; outro para *La Chilenera*, de Richard Rojas, com interpretação do Trio Lonqui, uma música com o ritmo de *sirilla*, uma dança folclórica do sul do Chile, dedicada a uma heroína da luta pela independência da Espanha. Salienta-se que o impedimento da participação do *Quilapayún* foi burlado, pois fizeram o acompanhamento vocal, junto com Víctor Jara, na *Plegaria a un Labrador*, canção esta que veio a se tornar um dos maiores ícones de expressão acerca dos problemas da reforma agrária na América Latina.

No festival de 1970 predominaram as canções “comprometidas”, e o prêmio foi dado à *Cantata Santa Maria de Iquique*, de Luis Advis, com interpretação do *Quilapayún*. O festival de 1971 deixou de ser organizado pela Universidade Católica, sendo apoiado oficialmente pelo governo da *Unidad Popular*. Ressalta-se que a música foi um elemento-chave para auxiliar Salvador Allende a vencer os obstáculos criados pela oposição reacionária. A canção era considerada uma arma revolucionária e, como demonstra o slogan *No hay revoluciones sin canciones – cantamos a la mujer, al obrero, al campesino y al estudiante*, expressava o apoio dos músicos à campanha eleitoral e ao governo de Allende e da *Unidad Popular*. Portanto, este foi um “governo com música”. Nele se acentuaram e ampliaram as composições e as gravações dos representantes clássicos da NCCh e de outros grupos musicais e intérpretes individuais: Rolando Alarcón, Patricio Manns, Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara, Patricio Castillo, *Quilapayún*, *Inti-Illimani*, *Aparcoa*, *Curacas*, *Congreso*, *Illapu*, *Huamarí*, *Cantamaranto*, *Tiempo Nuevo*, *Ameríndios*, *Los Jaivas*, *Los Blops*, Tito Fernández (El Temucano), Gonzalo “Payo” Grondona, Osvaldo “Gitano” Rodríguez, Charo Cofré, Richard Rojas, Kiko Alvarez, entre outros.

O afã de criação seguiu lado a lado com o acirramento das lutas político-sociais, até

¹³² JARA, Joan, op. cit., p. 130.

¹³³ JARA, Víctor apud GARCÍA, op. cit.

que com o golpe civil-militar de 11 de setembro de 1973 os componentes da NCCh, por terem afirmado seu compromisso com a campanha e o governo de Salvador Allende, foram condenados à detenção em campos de concentração, ao desterro, ao exílio e à morte. A música que representava as vozes populares, expressando seus desejos e esperanças, foi proibida em prol de outra que seria a portadora da verdadeira identidade nacional do povo chileno, evocando seus “princípios fundamentais” e o situando diante de sua história.

No entanto, as “vozes do exílio” continuaram com o movimento que se originara no Chile, difundindo as composições da NCCh pelo mundo afora. O que dizem acerca da execução de Víctor Jara - “calló su voz, mas no su canto”¹³⁴-, aplica-se tanto a este compositor, que foi vítima do Terrorismo de Estado, quanto aos que, no exílio, por terem sua voz silenciada no Chile, não calaram seu canto, com suas composições servindo para denunciar a barbárie a qual foi submetido o país com a chegada da ditadura “salvadora da democracia” e seguidora de um caminho “próprio e original”, dando aos cidadãos, entre outros “confortos”, uma música translúcida e serena: a verdadeira música nacional.

2.2 APRIETO FIRME MI MANO Y HUNDO EL ARADO EN LA TIERRA: A MIGRAÇÃO CAMPO-CIDADE

Yo no canto por cantar, ni por tener buena voz, canto porque la guitarra, tiene sentido y razón, escreveu Víctor Jara em julho de 1973, na canção *Manifiesto*, considerada a síntese de sua vida artística e pessoal.

Filho de camponeses, Víctor, o quarto de seis filhos, nasceu em 28 de setembro de 1932 em Chillán Viejo, localidade rural da Região VIII de Biobío, no sul do Chile. Aos cinco anos de idade, emigrou com sua família para Lonquén, pequeno povoado camponês localizado a 80 Km ao sul de Santiago, lugar onde passou o restante de sua infância.

Sua mãe, Amanda Martínez, natural de Quiriquina, localizada na província de Ñuble, no sul do país, tinha descendência mapuche. Com ela, Víctor aprendeu desde cedo os cantos do campo entoados em casamentos, funerais, velórios e colheitas, pois acompanhava sua mãe nas festas camponesas onde ela cantava. Conforme Joan Jara, data desta época seu

¹³⁴ A expressão é de Rodrigo Torres Alvarado em seu artigo “Calló su voz, mas no su canto”. *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile, v. 52, n. 190, jul. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php>. Acesso em: 27 mai.2006.

conhecimento dos *velorios del angelito*, tradição popular fortemente arraigada no campo chileno:

El canto duraba toda la noche. Durante las primeras horas se trataba de un *canto a lo divino*, para consolar a los padres por su pérdida, a menudo como si la criatura muerta cantara. Pero hacia la madrugada pasabam al *canto a lo humano*, con canciones de contenido más terrenal y picaresco. Aunque la forma musical y el estilo eran tradicionales - una suerte de extraño sonsonete en el que se arrastraba la voz al final de cada frase -, los versos eran improvisados hasta el infinito por los cantores. A medias dormido, y a medias despierto, Víctor se acurrucaba en el suelo junto a su madre mientras ésta cantaba.¹³⁵

Foi assim que Víctor teve um primeiro contato com os cantos camponeses tradicionais que, posteriormente, darão suporte às suas incursões no conhecimento e recopilação deste material.

Seu pai, Manoel Jara, era arrendatário na propriedade de Fernando Prieto, que, junto à família Ruiz-Tagle, detinha todas as terras da região de Lonquén,¹³⁶ e Víctor conheceu, desde pequeno, as diversas tarefas rurais, pois, a fim de satisfazer a cota de trabalho devida ao senhor do *fundo*,¹³⁷ as crianças trabalhavam junto aos pais. Quando isto não ocorria, o arrendatário devia “contratar” uma pessoa para trabalhar em troca de casa e comida, pois havia a exigência de que no mínimo dois homens de cada casa arrendada executassem as tarefas nas terras do proprietário.

Joan Jara¹³⁸ comenta que o pai de Víctor via seus filhos mais como mão-de-obra adicional do que como pessoas independentes, e Víctor, aos seis anos, já o acompanhava para trabalhar no campo. As brigas entre seus pais eram constantes, devido aos problemas de embriaguez de Manoel, que se ausentava de casa por vários dias, deixando todo o trabalho a cargo de Amanda. Retornando sempre ébrio, discutia e batia na esposa e nos filhos, cenas de violência doméstica devidas, também, à atitude de Amanda, que, sabendo ler e escrever – fato inabitual para uma pessoa de sua classe social –, exigia que seus filhos fossem à escola e estudassem.

¹³⁵ JARA, Joan, op. cit., p. 33-34.

¹³⁶ Nesta época, Lonquén era a convergência de quatro grandes propriedades rurais: Santa Elena, Sorrento, El Recreo e Santa Teresa. A mãe de Jara trabalhava no *fundo* de Santa Elena. Leonard Kósichev declara, sobre Lonquén, que “la tierra y la riqueza aqui son hereditárias y la pobreza también”. Ver: KÓSICHEV, Leonard. *La guitarra y el poncho de Víctor Jara*. Moscú: Progreso, 1990. p. 12.

¹³⁷ A expressão *fundo* é usada, no Chile, para designar uma grande extensão de terra na qual se cria gado e/ou se pratica a agricultura. Por sua vez, a expressão *dueño de fundo* é utilizada para se referir a alguém altaneiro, com ares de patrão, que “manda nos outros”. Ver: *Diccionario de modismos chilenos*. Disponível em: <http://www.mainframe.cl>. Acesso em: 7 dez. 2009.

¹³⁸ JARA, Joan, op. cit., p. 35.

O ensino em Lonquén, nesta época, seguia um padrão tradicional, ou seja, havia uma escola pública, aonde iam os filhos dos arrendatários, e uma escola paroquial, destinada a receber os filhos dos donos dos *fundos*.

Ramón Aliro Cárcamo, diretor da escola pública de Lonquén na qual Víctor estudou, descreve o local: “En la escuela no había ni bancos. Era un galpón dividido en tres piezas sin ventanas... A los chicos de Lonquén les decían que eran los topos, porque su escuela, al no tener ventanas, tampoco tenía luz natural”. Além disso, Cárcamo explica que as crianças estudavam, em média, até o quarto ano, saindo do colégio por volta dos 12 anos de idade, em práticas de trabalho compulsório usadas pelos donos dos *fundos* para que deixassem o colégio e passassem a trabalhar como *personas obligadas*, isto é, como uma compensação para o latifundiário em troca da terra arrendada. E como este trabalhador costumava ser o filho mais velho, “era muy habitual en ese tiempo que hubiera niños obligados que dejaban de estudiar para ponerse a trabajar las tierras del hacendado de su padre”.¹³⁹ Esta era a Lonquén da infância de Víctor Jara.

Em 1944, a família trasladou-se para Santiago, e Amanda, após trabalhar como cozinheira em um restaurante em frente à Estação Central, conseguiu instalar um pequeno local para servir comida no centro de comércio *La Vega Poniente*, situado em torno à Estação Central de Santiago. Víctor a ajudava, trabalhando no mercado como carregador de caixas e cestas, serviço que lhes rendia algum dinheiro.

Partindo da Estação Central e dirigindo-se à lateral oeste da via férrea na direção sul, havia habitações deterioradas localizadas em ruas miseráveis, onde crianças sujas e descalças viviam em “casas” feitas de madeira, chapas de ferro onduladas, lata e papelão. Por esse caminho chegava-se à *Población Nogales*, uma das muitas *poblaciones* dos subúrbios da capital chilena. Joan Jara assim a descreve:

Era un lugar gris y deprimente; caluroso y polvoriento en verano, se convertía en barro que llegaba a las rodillas con la aparición de las lluvias invernales. Lo atravesaba una alcantarilla al aire libre, patio de juego para los niños, que hurgaban los detritos de sus orillas infestadas de ratas e incluso se bañaban en él cuando hacía calor.¹⁴⁰

¹³⁹ Depoimento de Ramón Aliro Cárcamo. In: JURADO, Omar; MORALES, Jose Miguel. *El Chile de Víctor Jara*. Santiago de Chile: LOM, 2003. p. 13-14. *Topo* significa toupeira, e por isso as crianças eram chamadas assim. Liro Cárcamo menciona um fato de extrema importância impulsionado pelo governo da *Democracia Cristiana*: o de que o papel do camponês começou a mudar depois da reforma agrária impulsionada pelo governo de Eduardo Frei Montalva.

¹⁴⁰ JARA, Joan, op. cit., p. 38-39.

Essas são as primeiras experiências urbanas de Víctor, e é nesta *población* que passa grande parte de sua adolescência,¹⁴¹ até a morte de sua mãe, no ano de 1950, fator que levou à desagregação da família.



Víctor na *Población Nogales*

Com a dispersão de seus irmãos, Víctor ficou só, iniciando-se uma nova época em sua vida. Seu primeiro passo foi deixar de frequentar a Escola Técnica de Comércio, onde estudava para ser contador a fim de auxiliar Amanda nos negócios, com isto abrindo mão do seu grande sonho a essa época: tornar-se padre para ajudar todos aqueles que, como alguns de seus irmãos,¹⁴² haviam enveredado no crime. Daí sua decisão de ingressar, após a morte de Amanda, no Seminário da Ordem dos Redentoristas de São Bernardo, em 1950, de onde saiu em março de 1952.

O padre Fernando Ortega, professor de latim, literatura e música neste Seminário, relata que havia um coro importante neste local, com cerca de 60 vozes mistas, que oferecia recitais de música erudita na cidade. Relembra, também, as tardes que passava conversando com Víctor, e como este ficava a seu lado quando tocava piano, pedindo que repetisse as melodias de que mais gostava, dentre elas o *largo* da Sinfonia N° 2 de Beethoven. Prossegue dizendo que acredita que a pretensão de Víctor, ao chegar ao local, era a de descobrir se tinha aptidão para dedicar sua vida aos demais por meio do sacerdócio. Apesar de

¹⁴¹ Víctor e sua família se mudaram para uma casa na Rua Jotabeche assim que sua mãe conseguiu economizar com o trabalho na *Vega Poniente*. Ele retornou à *Población Nogales* após a morte de sua mãe e também quando terminou o serviço militar na Escola de Infantaria de São Bernardo. A família Morgado, residente neste local, passou a ser seu segundo lar.

¹⁴² Lalo e Coca, irmãos de Víctor, haviam deixado de estudar, antes mesmo da morte de Amanda. Lalo tornou-se pai aos 16 anos; Coca engravidou e tentou o suicídio. Depois, ambos passaram a integrar gangues locais. Ver JARA, Joan, op. cit., p. 42.

Jara nunca ter conversado com o padre Fernando das razões que o levaram a deixar o seminário, este esclarece que isto não era estranho. Para ele, o abandono do sacerdócio se deu porque Víctor necessitava de ações práticas de intervenção, como se depreende de suas palavras:

Víctor quería ser alguien que aportara algo a los demás, tenía una empatía innata asombrosa. Era realmente capaz de ponerse en el lugar del outro. Le impactaba profundamente la pobreza, la enfermedad, el niño desnutrido. A mí me parece que esto es mucho más profundo que cualquier elocubración o pensamiento sobre Dios.¹⁴³

Arnaldo Guerrero, do grupo da *Acción Católica* da Igreja de *Blanco Encalada*, frequentado por Víctor desde seus tempos na *Vega Poniente*, menciona que em suas visitas ao Seminário, Jara lhe falava muito dos temas sociais, sendo esta a razão da sua saída, pois seu impulso comunitário excedia a religião:

Tenía una religiosidad muy moderna para la época. Porque la tendencia de la Acción Católica era monacal, nos invitaba a dejar atrás el mundo, y sus pompas y vanidades. Pero era un discurso extraño, porque nos retiraba del prójimo. En cambio, Víctor era totalmente contrario a esa teoría; él iba a su encuentro.¹⁴⁴

Dez dias após sair do Seminário, em 1952, Víctor foi chamado para cumprir o serviço militar obrigatório, egressando deste em 12 de março de 1953. Chegando neste ponto, não contava com perspectiva alguma do rumo que daria à sua vida, não tinha dinheiro e nem aonde ir, e passou a viver novamente na *Población Nogales*, a convite do pai de Julio e de Humberto Morgado, que haviam sido seus colegas no Liceu Ruiz-Tagle, onde estudara assim que chegou a Santiago.

De Chillán para Lonquén e Santiago. A partir daí, esse futuro incerto será preenchido pelo teatro e a música, que serão entendidos, por Víctor, como meios práticos de afirmação das lutas em torno à constituição de uma nova visão de mundo que se propunha estabelecer um contraponto às ideias e valores interiorizados e naturalizados na sociedade de então.

¹⁴³ Depoimento do padre Fernando Ortega. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 26.

¹⁴⁴ Depoimento de Arnaldo Guerrero. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 23. Joan Jara, op. cit., p. 41, escreve que a única fonte cultural do bairro era a Igreja, que proporcionava uma saída ao ambiente de crime organizado. A Ação Católica objetivava envolver os jovens e a classe trabalhadora tanto nos assuntos religiosos quanto nos da comunidade. Com a fundação do Partido Democrata Cristão, em 1957, muitos de seus integrantes passaram a militar neste partido.

2.3 LABORANDO EL COMIENZO DE UNA HISTORIA SIN SABER EL FIN: O TEATRO E A MÚSICA



Víctor Jara

Retomando os estudos de contabilidade, trabalhando como vendedor de móveis e porteiro em um hospital, Víctor andava pelas ruas de Santiago em busca de uma melhor colocação profissional. Numa destas incursões, deparou-se com um anúncio de jornal sobre um teste para ingressar no Coral Universitário, pois faltavam vozes para a apresentação de *Carmina Burana*. Foi aceito como tenor, cantando no Teatro Municipal na versão coreográfica de Ernst Uthoff para o Balé Nacional Chileno: nisto lhe auxiliou o estudo da música sacra, especialmente o canto gregoriano, assim como as teatralizações que envolviam as liturgias religiosas no Seminário de São Bernardo. É com um grupo de amigos do coral que vai, no final do ano de 1954, para o norte do Chile, a fim de registrar e pesquisar a música folclórica da região, retomando, dessa forma, no norte do país, o aprendizado que sua mãe havia feito no sul.

Com isto, iniciou-se sua intensa e múltipla atividade no campo da música e do teatro, atividades que desempenhou simultaneamente até o ano de 1970, quando resolveu deixar o teatro para dedicar-se exclusivamente à música.

Inicialmente, seu interesse centrou-se na dança e no teatro, ingressando, em 1955, na *Compañía de Mimos de Noiswander*, integrada por poetas, pintores, escultores e bailarinos solistas – o círculo boêmio, como era chamado –, que desenvolvia suas atividades fora do

circuito universitário. É com a *Compañia de Mimos* que Víctor realizou uma turnê para as províncias do sul, constituindo-se, dessa forma, sua estréia para um público fora da capital, pois já havia representado dois papéis, com a *Compañia*, no Teatro Talía, em Santiago.

Em março de 1956, Víctor realizou, instado por Fernando Bordéu, amigo da *Compañia dos Mimos*, um teste para admissão na Escola de Teatro da Universidade do Chile, sendo aceito para o curso de três anos para atores. Estudou expressão corporal, impostação de voz e representação, assim como história do teatro e o método Stanislavsky, que tem como uma de suas premissas a de que o ator deve se parecer o mais possível com a vida real, e, para isso, precisa estar profundamente conectado com seu papel.

Assim, entre os anos de 1956 a 1962, Víctor efetuou atividades conjuntas, todas de fundamental relevância para seu desenvolvimento musical posterior. Estudou atuação de 1956 a 1959, e direção teatral de 1960 a 1961, períodos estes que compartilhou com a música, pois ingressou no grupo folclórico *Cuncumén* em 1957.

De especial importância foi a amizade estabelecida entre Víctor e Nelson Villagra,¹⁴⁵ recém-chegado da cidade de Chillán, no sul, para estudar na Escola de Teatro. Com ele, Víctor fez três incursões na província de Ñuble, fazendo pesquisas sobre a vida do campo e as pessoas que nele habitavam, e reunindo diversas canções folclóricas. Joan Jara menciona que, graças a esse trabalho, Víctor aprofundou sua relação com a vida do campo, ao mesmo tempo em que sua visão se tornou mais objetiva, pois “dejó de idealizar a los campesinos y empezó a verlos como hombres y mujeres reales”.¹⁴⁶

Neste sentido, Nelson Villagra relata que estas três viagens (1956, 1957, 1958) proporcionaram uma maneira de ver, sob outro prisma, o que já conheciam – o *campesino*. Acrescenta que Víctor não se contentava somente em falar das injustiças, pois nesta época já estava em contato com as Juventudes Comunistas do Chile. E isto num período em que ambos compartilhavam o pouco que tinham, pois “el día a día era la gran preocupación de Víctor. Siempre andaba a la caza de donde iba a comer mañana”.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Importante ator chileno, famoso pelo seu papel no filme *El chacal de Nahueltoro*, do ano de 1969, escrito e dirigido por Miguel Littín. Baseado em fatos reais – o assassinato, em meados da década de 1960, de uma camponesa e seus cinco filhos, praticado por um camponês da localidade de Nahueltoro –, foi premiado, em 1970, no Festival Internacional do Cinema de Berlim.

¹⁴⁶ JARA, Joan, op. cit., p. 51.

¹⁴⁷ Depoimento de Nelson Villagra. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 27-29. Víctor Jara estabeleceu contato com as Juventudes Comunistas em 1957, ano do fim da *Ley Maldita*, que havia posto o Partido Comunista na ilegalidade. É importante reter aqui as eleições presidenciais de 1958, nas quais concorreu Salvador Allende, com a *Frente de Acción Popular*, e Jorge Alessandri, candidato da oligarquia chilena. Allende fez 28,8% dos votos; Alessandri, 31,5%, apontando que a polarização na sociedade começava a se refletir marcadamente na vida política do país. Neste aspecto, Joan Jara, op. cit., p. 48, informa que o desenvolvimento da esquerda no movimento estudantil se intensificou, e os alunos da Escola de Teatro exigiam uma relação maior com o mundo

Villagra recorda, também, o fato de que em suas incursões pela província de Ñuble haviam passado diversas vezes pelo pequeno povoado de Quiriquina, e Víctor certa feita lhe disse que aquela era a terra de sua mãe. Ele lhe perguntou por que nunca tinha comentado isso antes, ao que Víctor lhe respondeu: “Huaso, cuando uno es pobre de verdad, no le gusta hablar de sus pobreza. Me duele recordar a mi madre durante estos años, trabajando como una bestia”.¹⁴⁸

Em 1957, Víctor entrou no conjunto de cantos e danças folclóricas *Cuncumén*, do qual foi diretor artístico, e que contou com nomes expressivos, como Rolando Alarcón, Héctor Pávez e Alejandro Reyes. Neste ano, Víctor participou pela primeira vez na produção de um disco, interpretando, como solista convidado do *Cuncumén*, *Se me há escapado un suspiro*, uma das tantas canções que registrou em Ñuble, no primeiro disco do grupo – *El folklore de Chile v. 5*. Em 1958, na condição de membro estável do grupo, gravou no disco *Villancicos Chilenos* dois temas compostos para ele por Violeta Parra – *Doña Maria le ruego* e *Décimas por el nacimiento*. Víctor conheceu Violeta no café *San Pablo*, em 1957, e ela ficou interessada em seu estilo de tocar e modo de cantar, sendo uma das maiores incentivadoras para que ele prosseguisse na carreira musical.

Conforme Joan Jara,¹⁴⁹ em 1959 o *Cuncumén* deu um recital no Teatro Antonio Varas, em Santiago, no qual Alejandro Reyes, instado por Víctor, vinculou as danças e canções apresentadas às suas perspectivas históricas e geográficas, pretendendo demonstrar, com isto, como as diferenças de classe e ocupação alteravam o sentido e a forma das manifestações populares. Isto porque Víctor, ao aprender danças folclóricas de diferentes regiões do Chile, verificou que elas expressavam facetas diversas e por vezes divergentes do “caráter” do povo, a esta época representado pela *cueca* da zona central, convertida em clichê de dança nacional, embora esse gênero musical variasse de uma região para outra.

No ano de 1960, Víctor gravou sua primeira composição – *Las palomitas* –, no álbum *150 años de historia y música chilena*, do *Cuncumén*, e, em 1961, o grupo partiu para uma longa turnê pela Europa e Leste Europeu. Conforme Guillermo Pellegrino,¹⁵⁰ nesta turnê Víctor, além de atuar pela primeira vez como cantor solista ao vivo, começou a visualizar que a música podia ser um instrumento chave para alcançar simultaneamente muitas pessoas. A isto se seguiu o álbum *Geografía Musical de Chile: norte, centro y austral*, de 1962, ano em

exterior. Para ela, a combinação dos antecedentes de vida de Víctor com o movimento estudantil e cultural tornou quase inevitável sua aproximação com as Juventudes Comunistas.

¹⁴⁸ Carta de Nelson Villagra a KÓSICHEV, op. cit., p. 20. *Huaso* era o apelido de Nelson Villagra na Escola de Teatro.

¹⁴⁹ JARA, Joan, op. cit., p. 52-53.

¹⁵⁰ PELLEGRINO, Guillermo. *Las cuerdas vivas de América*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002. p. 67.

que Víctor se separou do *Cuncumén*, e no qual gravou três composições suas¹⁵¹ – *Paloma quiero contarte*, *Acurrucadita te estoy mirando* e *Canción del Minero*, esta última de corte profundamente político e social. A inclusão desta canção no álbum do *Cuncumén* foi uma inovação no repertório do grupo, dado seu caráter mais “tradicional”: nela, Víctor expõe com crueza a situação dos “caras negras”, como eram chamados os trabalhadores das minas de carvão de Lota, comuna da província de Concepción, localizada na Região do Biobío.

Mariela Ferreira, integrante do *Cuncumén* a partir do ano de 1961, destaca que a saída de Víctor se deu por uma razão fundamental, como ele próprio lhe disse:

“Creo que puedo servir más a mi país yo solo con mi guitarra, porque puedo moverme con más independencia, ir al campo, a una fábrica”. Además, ya había empezado a componer muchas cosas y era verdad, solo podía moverse con más facilidad por todo el país y hacer un trabajo más político, más comprometido.¹⁵²

Apesar de ter se separado do *Cuncumén*, Víctor nunca deixou de valorizar os estudos sobre o folclore, pois embora achasse que o dogmatismo em relação a ele fosse errado, salientava que era muito importante estudá-lo para saber o máximo possível sobre as velhas tradições e quem as havia criado. Sua música, desse modo, tem o cuidado de tratar com essas “velhas tradições” não as tomando como algo que existiu num passado remoto e que está sendo “revivido”, mas, sim, utilizando esse material para entender o processo pelo qual certos costumes perduram e se transformam no tempo, mesclando formas estéticas “modernas” com “tradicionalistas”, fazendo com que suas composições sejam uma bela demonstração da música de raiz folclórica.

No ano de 1959, Víctor fez sua estréia como diretor teatral, com a obra *Parecido a la felicidad*, do dramaturgo Alejandro Sieveking, e, devido ao êxito obtido pela peça, partiu em turnê por vários países latino-americanos. A isso se seguiu uma ascensão cada vez maior no mundo teatral, e no ano de 1962, Víctor dirigiu *Ánimas del día claro* para a obtenção do título de diretor teatral. De 1963 até 1970 foi membro estável da equipe de diretores do Instituto de Teatro da Universidade do Chile; de 1964 a 1967, professor de atuação na Escola de Teatro da Universidade do Chile; de 1963 a 1968, diretor da Academia de Folclore da Casa de Cultura de Ñuñoa. Também dirigiu e participou em montagens importantes, como *El círculo de Tiza Caucasiense*, de Bertolt Brecht; *Los Invasores*, de Egon Wolf e *Dúo*, de Raúl Ruiz. Pela

¹⁵¹ GARCÍA, José Manuel. *Como una historia: guía para escuchar Víctor Jara*. Disponível em: <http://www.cancioneros.com/lmveure.php>. Acesso em: 28 mai. 2006. Dos consultados para esta dissertação, este autor é o único a mencionar a canção de Víctor *Acurrucadita te estoy mirando* no álbum de 1962 do *Cuncumén*.

¹⁵² Depoimento de Mariela Ferreira. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 36.

montagem de *La Remolienda*, de Alejandro Sieveking – para a qual também compôs a música, e que lhe permitiu partir em turnê pela Califórnia –, recebeu o prêmio Laurel de Ouro como melhor diretor do ano, e por *La Mañana*, de Ann Jellicoe, o Prêmio da Crítica do Círculo de Jornalistas de melhor diretor do ano. Em 1968 foi convidado a ir à Inglaterra, na qualidade de diretor teatral, pelo Conselho Britânico, e também recebeu o Prêmio da Crítica pela direção da obra *Entreteniendo a Mr. Sloane*, de Joe Orton. A seguir, dirigiu a obra *Viet-Rock*, de Megan Terry, e *Antígona*, de Sófocles. Participou, em 1970, da Convenção de Teatro de Berlim e, também, no Primeiro Congresso de Teatro Latino-Americano de Buenos Aires.¹⁵³

No que respeita à atividade musical, Víctor foi diretor, entre 1963 e 1968, da *Academia de Folklore de la Casa de la Cultura*, em Ñuñoa; cantou como membro estável na *Peña de los Parra*, de 1965 a 1970; participou dos recitais oferecidos em diversas regiões do Chile por René Largo Farias e seu famoso programa de rádio *Chile ríe y canta*. Foi diretor artístico do conjunto *Quilapayún*, de 1966 a 1969, participando em seus discos de 1966, 1967 e 1968, não só como intérprete, mas também gravando músicas de sua autoria. Viajou para Helsínki, na Finlândia, convidado para cantar no comício mundial dos jovens pelo Vietnã; realizou turnês na Argentina e no Uruguai; foi convidado pela Convenção Nacional dos Trabalhadores de Montevideú para participar do *Festival de los Artistas Comprometidos del Cono Sur*; ganhou o *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena* e participou do *Segundo Festival* com as músicas *Plegaria a un Labrador* e *Con el alma llena de banderas*, respectivamente, além de gravar vários *singles* e discos, realizando diversos recitais por todo o país para a campanha eleitoral da *Unidad Popular*.

Tomando em conta sua discografia original de 1966 a 1970, temos: em 1966 o *single La Beata* e o LP *Víctor Jara*; em 1967 os *singles Solo* e *Jai-Jai*, e o LP novamente denominado *Víctor Jara*; em 1969 o *single Plegaria a un Labrador*, e o LP *Pongo en tus manos abiertas*; em 1970, o LP *Canto Libre*.

¹⁵³ A produção teatral de Jara pode ser encontrada detalhadamente no livro de SEPÚLVEDA CORRADINI, Gabriel: *Víctor Jara: hombre de teatro*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2001.



1966



1967



1969



1970



En vivo en Valparaiso,
1970

Estas ações se baseavam em sua firme convicção de que era preciso converter o teatro em uma ferramenta social e política, baseada nos problemas do povo, certeza esta extensiva à sua obra musical: “Jamás concebí lo estético sin lo ético. Tenía un fuerte sentido de ambas cosas y construía lo estético a partir de lo ético”.¹⁵⁴

Esta exposição fez-se necessária para podermos apreender a diversidade e quantidade de suas atividades, como bem assinala Jordi Sierra i Fabra, fato que irá causar uma desorientação profunda quanto ao rumo a tomar em sua vida, já no ano de 1969, após retornar de sua viagem à Inglaterra: “V́ctor se sentía impotente para hacer frente a tantas cuestiones importantes. Cantar, componer, atender a la Peña, la Escuela de Folklore, dirigir a Quilapayún, todavia el teatro, ser compañero y padre de familia, viajar”.¹⁵⁵

Deve ser ressaltado que as turnês e atividades teatrais lhe propiciaram conhecer grande parte da América Latina - Argentina, Uruguai, Paraguai, Colômbia, Venezuela, Cuba, México, Guatemala, Costa Rica -, assim como a Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha, e, com o *Cuncumén*, viajou à Holanda, França, Rússia, ex-Tchecoslováquia, Turcomenistão, Ucrânia, Polônia, Romênia e Bulgária. Com essas experiências, V́ctor, além de se tornar

¹⁵⁴ Depoimento de Bélgica Castro. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 33.

¹⁵⁵ SIERRA I FABRA, Jordi. *Victor Jara: reventando los silencios*. Madrid: SM, 2003. p.100-101

reconhecido internacionalmente, pôde observar o modo de vida de outras regiões latino-americanas, verificando que, se existiam ricas diferenças culturais próprias a cada país, também havia muitas semelhanças: como em Santiago, também existiam, nas outras capitais, os *barrios altos* cercados de cinturões de miséria; as riquezas concentravam-se nas mãos de poucos em detrimento da exploração de muitos; o imperialismo estadunidense impunha sua hegemonia no nosso subcontinente.

Em 1970, com 37 anos, no auge de seu sucesso no campo teatral e na plenitude de sua capacidade criativa, Víctor decidiu dedicar-se exclusivamente ao programa proposto pela *Unidad Popular*, realizando recitais por todo o país e trabalhando na campanha eleitoral de Salvador Allende, o *compañero presidente* cujo governo apoiou incondicionalmente. No entanto, isto não se deu, conforme mencionado, sem um grande conflito pessoal, e Patricio Castillo, amigo íntimo a essa época integrante do grupo *Quilapayún*, esclarece que Víctor conversou com ele sobre este assunto várias vezes:

Yo llegaba de pronto a su casa para trabajar con él y me lo encontraba tirado en su cama, mirando al techo, y sin decir nada. Su angustia era que en un momento dado vio que tenía que elegir entre seguir en el teatro o dedicarse a ser un cantante solista o seguir trabajando con el Quila, que indudablemente le aportaba cosas... no sabía que hacer, cómo desarrollarse.¹⁵⁶

No governo de Salvador Allende, Víctor ingressou como artista estável, em 1971, junto com os conjuntos *Inti-Ilumani* e *Quilapayún*, e Isabel e Ángel Parra, na Vice-Reitoria de Extensão e Comunicação da *Universidad Técnica del Estado* (UTE). O objetivo deste centro era o de levar atividades de extensão artística – teatro, música, orquestras sinfônicas – às *poblaciones* e às diferentes regiões do país, saindo, desse modo, do círculo restrito da capital e de um público mais elitista que podia pagar para ter acesso à arte. Víctor realizou, sob os auspícios da UTE, diversas apresentações pelo país, assim como participou de oficinas de arte nas *poblaciones*. O testemunho de César Fernández, professor de matemática na UTE, demonstra a dimensão do projeto, que contou com sedes em Santiago, Arica e Punta Arenas:

Gracias a la Universidad Técnica, por primera vez en las poblaciones, mucha gente pudo ver un teatro de mimo o escuchar música clásica. Muchos pensaban que la gente humilde no iba a prestar atención a una orquesta sinfónica, pero pasaba todo lo contrario. También abrió sus puertas al campo laboral y muchos trabajadores que tenían estudios secundarios pudieron continuarlos incluso dentro de sus propias fábricas, cuando se

¹⁵⁶ Depoimento de Patricio Castillo. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 57-58.

crearon centros de educación superior en distintas zonas del país. Además, al contrario que ahora, la universidad era mayoritariamente gratuita.¹⁵⁷

Além disso, tornou-se embaixador cultural do governo da *Unidad Popular*, realizando recitais e programas de televisão no México, Costa Rica, Colômbia, Venezuela, Peru e Argentina.

Também trabalhou ativamente junto a Celso Garrido Lecca, compositor e maestro peruano ligado ao Instituto de Teatro da Universidade do Chile, na música para o balé *Los Siete Estados*, de Patricio Bunster. Este projeto foi formulado por Patricio em 1961, e, nesse tempo, Víctor compôs um tema instrumental para a obra, intitulado *La doncella encantada*. É interessante perceber como Víctor estava reencontrando-se novamente com o teatro, fundindo-o com a música.

De acordo com Patricio Bunster,¹⁵⁸ em 1970 ele retomou com seriedade a sua obra *Los Siete Estados*, decidindo que teria a participação não só do balé nacional como, também, de Víctor, do *Quilapayún*, *Inti-Ilumani* e *Los Blops*. A música seria tocada ao vivo, funcionando como um relato da história: na peça, Víctor representaria o personagem de um camponês mais velho que já teria passado pela experiência da busca da donzela, em oposição aos conjuntos musicais, que remeteriam à impulsividade e à novidade da busca. Como a data de estréia estava prevista para outubro de 1973, ela não se realizou.

Da mesma forma, neste ano Víctor recebeu o prêmio *Laurel de Oro* como melhor compositor do ano, e participou do *Tercer Festival de la Nueva Canción Chilena*, com a música *Muchachas del telar*.

No ano de 1972, compôs as músicas da série de desenhos animados *Tevito*, para o canal 7 da Tevê Nacional do Chile: a canção instrumental *Charagua*, interpretada pelo *Inti-Ilumani*, tornou-se a mais célebre e conhecida dentre elas. Da mesma forma, iniciou a composição da música de continuidade para a televisão chilena, a qual terminou no ano de 1973.

¹⁵⁷ Depoimento de César Fernandez. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 42.

¹⁵⁸ Depoimento de Patricio Bunster. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 44. A obra *Los Siete Estados*, baseada na mitologia folclórica chilena, é a história de um rapaz que se lança na aventura de resgatar uma moça prisioneira, representando os povos buscando a liberdade, tendo uma estrutura de sete etapas ou cenas de desenvolvimento: o campo chileno, as minas subterrâneas de carvão, o deserto, as cidades, até chegar ao centro do poder, onde se dá a luta final. O personagem do dominador é o de um camaleão, que aparece de formas distintas e usa armas diferenciadas para afastar o jovem da busca da liberdade. A moça cativa, por outro lado, era reconhecida por um tema musical e pela iluminação. Na busca da donzela encantada, o jovem protagonista ia reunindo presentes e ganhando amigos durante a viagem, tudo lhe servindo para lutar na batalha final. Além da música mencionada, Víctor compôs, para esta peça, uma música belíssima, intitulada *Siete Rejas*, que contou com edição póstuma. Além disso, se entusiasmou ao descobrir como seus temas simples podiam ser enriquecidos e transformados com o uso de tratamento eletrônico. No ano de 1988, Celso Garrido Lecca compôs o *Cuarteto de Cordas N° 2*, em homenagem a Víctor Jara.

Partiu, também neste ano, para uma turnê na Rússia, convidado pelo *Komsomol*,¹⁵⁹ oferecendo recitais e gravando programas para a televisão. Viajou duas vezes para Cuba: na primeira, convidado pelo Conselho Nacional de Cultura e União dos Jovens Comunistas, igualmente gravando programas televisivos e dando recitais; na segunda – após haver regressado da Inglaterra como convidado do Centro Latino-Americano da Universidade de Londres –, participou do Congresso de Música Latino-Americana organizado pela Casa das Américas. Retornou ao Chile em outubro de 1972, aderindo ativamente aos *Trabajos Voluntarios* por ocasião da greve dos caminhoneiros que, contando com financiamento estadunidense, objetivava paralisar o país.

Ainda neste ano iniciou seu trabalho junto ao grupo de vozes femininas *Cantamaranto*, do qual veio a ser diretor artístico, assim como realizou pesquisas e recolheu testemunhos em diversas *poblaciones* para a composição de seu disco *La Población*. Foi convidado, logo após o lançamento deste disco, em junho de 1972, pelos camponeses da *Confederación Campesina Ranquil*, para criar uma obra poético-musical dedicada à história do movimento sindical dos camponeses mapuche deste local, especialmente o *Levantamiento y la Matanza en el Fundo Ranquil*, em 1934, na comuna de Lonquimay, no sul do Chile. Em dezembro deste ano, viajou à zona do alto Biobío a fim de conhecer pessoalmente o local e conversar com os últimos sobreviventes do massacre, pois pretendia fazer um trabalho semelhante ao realizado na *población Herminda de la Victoria*. Joan Jara¹⁶⁰ escreve que Víctor iria valer-se de ritmos e instrumentos mapuche para captar os significados religiosos atribuídos por eles aos elementos naturais, também colocando em relevo o caráter dos protagonistas, o drama da luta e o local na qual havia ocorrido, conhecido como *El Matadero*. Esse é mais um dos projetos que não pôde se realizar, pois Víctor o havia retomado em setembro de 1973.

Igualmente, Víctor organizou e participou, ainda em 1972, junto com Patricio Bunster, em três grandes eventos massivos realizados no Estádio Nacional: um dedicado ao aniversário do Partido Comunista Chileno; outro para o VII Congresso das Juventudes Comunistas do Chile; e, por fim, na homenagem prestada a Pablo Neruda, em novembro deste ano, quando o poeta regressou ao Chile após ter recebido na Suécia o Prêmio Nobel da Paz. O ponto comum desses espetáculos foi a participação de trabalhadores de diferentes regiões do Chile e pessoas das *poblaciones*, com eles próprios representando a história do movimento operário chileno, assim como a vida e a poesia de Pablo Neruda.

¹⁵⁹ Organização Juvenil do Partido Comunista da União Soviética.

¹⁶⁰ JARA, Joan, op. cit., p. 194-195.

O ano de 1973 iniciou-se com atividades intensas, realizadas ao longo de todo o país, para as eleições no Parlamento, ocorridas em março deste ano, realizando recitais a favor dos candidatos da *Unidad Popular*. Atendendo ao chamamento feito por Pablo Neruda aos artistas e intelectuais nacionais e internacionais, Víctor dirigiu uma série de documentários na Televisão Nacional versando sobre a Alemanha nazista e a Guerra Civil Espanhola, alertando contra o perigo da guerra civil e do fascismo, nos quais interveio, também, cantando.

Ante a ameaça crescente da extrema-direita e da oposição, Víctor gravou *Aquí me quedo*, poema de Pablo Neruda, *Vientos del Pueblo*, com base nos versos do poeta espanhol Miguel Hernandez, e *Cuando voy al trabajo*, em homenagem ao operário José Ricardo Ahumada Vásquez, assassinado por um atirador emboscado nos telhados da sede do *Partido Demócrata Cristiano*. Essas composições integrariam um de seus dois novos discos que ficou incompleto, pois Víctor somente gravou a metade dos títulos: elas foram publicadas postumamente, junto com a canção *Manifiesto*, em Londres, em 1974, e na França e Espanha, em 1975. O segundo deles – *Canto por Travesura* –, que reunia suas recopilações do folclore picaresco do sul do país, assim como duas composições de sua autoria, chegou a ser prensado, mas as cintas máster foram destruídas, não podendo ser distribuído no Chile.

Em junho de 1973, Víctor realizou sua última turnê, e esta se realizou no Peru, como convidado do Instituto Nacional de Cultura de Lima, viajando por diferentes locais, dentre eles Machu Picchu. Apesar de se deslumbrar com a beleza do local, o que lhe causou maior impressão foram dois encontros que teve: com um operário de Lima chamado Salazar, que lhe proporcionou o sentimento da validade tanto do que fazia quanto do modo utilizado para isso; com a Liga Camponesa de Cuzco, no qual religou a cultura mapuche, os campos chilenos e a lutas pela reforma agrária com a cultura quechua, Víctor ficou mais do nunca convicto das aspirações e sofrimentos comuns compartilhados pelos povos latino-americanos.

A turnê no Peru foi interrompida devido à tentativa de golpe militar de 29 de junho de 1973 - o *Tancazo* - e, logo após essa tentativa frustrada, Víctor compôs sua canção *Manifiesto*, considerada posteriormente como seu testamento musical e de vida.

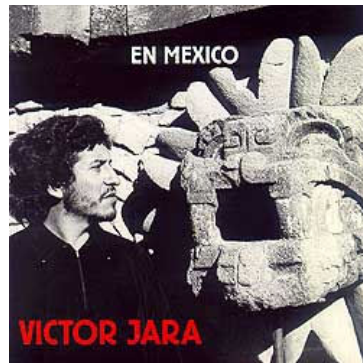
Um dia antes do golpe civil-militar, em 10 de setembro, apresentou, na *radio Magallanes*, sua última gravação - *Marcha de los trabajadores de la construcción* -, composta a pedido do Sindicato da Construção.

Além de várias participações em álbuns coletivos, a obra original de Víctor neste período constitui-se em: 1971, os *singles* *El derecho de vivir en paz*, *Oiga pues m'hijita* e *Ni chicha ni limoná*, e o LP *El derecho de vivir en paz: con los brazos de los que ya no viven y con manos que no han nacido ahora*; 1972, os *singles* *Venían del desierto*, *La bala* e *La*

doncella encantada, e o LP *La Población*; 1973, o single *A los trabajadores de la construcción* e o LP *Canto por Travesura: recopilaciones de cantos folklóricos*.



1971

*En vivo en México, 1971*

1972

*En vivo en Cuba, 1972*

1973

No dia 11 de setembro de 1973, Víctor dirigiu-se para a UTE, seu local de trabalho, onde cantaria na inauguração de uma exposição contra a guerra civil, na qual Salvador Allende se dirigiria ao país. Porém, concretizou-se o golpe de Estado. A UTE foi cercada: os militares a invadiram no dia 12 de setembro, pela manhã, levando todos os que ali estavam para o *Estadio Chile*, convertido em campo de concentração.

Víctor Jara foi executado no *Estadio Chile* em 16 de setembro de 1973, cinco dias após o golpe civil-militar, dias esses em que foi brutalmente torturado e teve suas mãos amassadas e quebradas pelos que estavam a serviço do terror perpetrado neste local, situação que deixou registrada em seu último poema, conhecido posteriormente como *Somos Cinco*

Mil ou Canto que mal me sales,¹⁶¹ quem sabe o melhor testemunho poético que demonstra o que foi a ditadura civil-militar chilena e a que veio:

Somos cinco mil aquí
en esta pequeña parte la ciudad.

Somos cinco mil.

¿Cuántos somos en total
en las ciudades y en todo el país?

Sólo aquí,
diez mil manos que siembran
y hacen andar las fábricas.
Cuánta humanidad
con hambre, frío, pánico, dolor,
presión moral, terror y locura.

Seis de los nuestros se perdieron
en el espacio de las estrellas.

Uno muerto, un golpeado como jamás creí
se podría golpear a un ser humano.

Los otros cuatro quisieron quitarse
todos los temores,

uno saltando al vacío,

otro golpeándose la cabeza contra un muro
pero todos con la mirada fija en la muerte.

¿Qué espanto produce el rostro del fascismo!
Llevan a cabo sus planes con precisión artera
sin importarles nada.
La sangre para ellos son medallas.
La matanza es un acto de heroísmo.

¿Es este el mundo que creaste, Dios mío?

¿Para esto tus siete días de asombro y de trabajo?

En estas cuatro murallas sólo existe un número
que no progresa.

Que lentamente querrá más la muerte.

Pero de pronto me golpea la consciencia
y veo esta marea sin latido
y veo el pulso de las máquinas

¹⁶¹ Joan Jara explica que publicou a versão do poema de Víctor em seu livro, em 1983, de acordo com as cópias as quais havia tido acesso, nelas não constando o polêmico verso final: “*hará brotar el momento / de la sangre, un fusil*”. Camilo Taufic, autor do livro *Chile en la hoguera*, foi o primeiro a publicar o poema de Víctor neste livro, esclarecendo que, na cópia datilografada que recebeu em Buenos Aires, constava esse par de versos, que desapareceram nas cópias subsequentes. Para Taufic, Joan Jara recebeu a letra do poema sem este verso final devido a que o PC chileno foi o que se encarregou de distribuir, no Chile, as primeiras versões de *Estadio Chile*, a partir de novembro de 1973. A defesa da “via não armada” empreendida pelo PC, partido no qual Víctor militava, teria motivado a censura da palavra *fusil* em seu poema. A versão publicada no livro de Joan se impôs de modo unânime, inclusive nas gravações musicais feitas do poema. Ver: PORTELA, Ignácio; MONTERO, Hugo. Versos al vuelo. *Sudestada*, n. 58, p. 4-13, mayo 2007. p. 12-13.

y los militares mostrando su rostro de matrona
llena de dulzura.

¿Y México, Cuba y el mundo?
¿Qué griten esta ignominia!
Somos diez mil manos
menos que no producen.

¿Cuántos somos en toda la patria?
La sangre del compañero Presidente
golpea más fuerte que bombas y metralas.
Así golpeará nuestro puño nuevamente.

Canto, qué mal me sales
cuando tengo que cantar espanto.
Espanto como el que vivo
como el que muero, espanto.

De verme entre tantos y tantos
momentos de infinito
en que el silencio y el grito
son las metas de este canto.
Lo que veo nunca vi.
Lo que he sentido y lo que siento
hará brotar el momento...



Estadio Chile, hoje denominado Estadio Víctor Jara

2.4 CANTO QUE HA SIDO VALIENTE SIEMPRE SERÁ CANCIÓN NUEVA: O CANCIONERO DE VÍCTOR JARA

Trata-se aqui de demonstrar o tratamento dado por Víctor, em sua obra, aos setores populares, e para tal enfatizamos dois períodos distintos, porém complementares, de sua carreira. O primeiro, de 1966 a 1969, é um período no qual Víctor amplia seu trabalho de compositor e intérprete, com canções que vão desde a realidade dos campos chilenos, numa visão contra-hegemônica daquela estabelecida pelos latifundiários, até as que se vinculam aos problemas sociopolíticos e acontecimentos pontuais do Chile e da América Latina. No segundo, situado entre os anos de 1970 até 1973, durante a campanha eleitoral e o governo de Salvador Allende, Víctor acentua suas experimentações musicais, pois nada tinha de “conservador” no plano artístico, desde que isso não fosse de encontro à junção da ética com a estética na arte. Neste intervalo de tempo, paulatinamente se delineia o rumo que pretendia dar à sua obra: a fusão de teatro, música e trabalho em equipe.

No entanto, bem mais do que comparar a frequência de um determinado tema em sua obra nestes dois períodos, busca-se detectar as continuidades de alguns elementos desse conjunto temático e o sentido textual e musical que lhes é atribuído em suas composições.

Mesmo que encontremos vários argumentos em uma mesma canção de Víctor, colocaremos em evidência alguns aspectos recorrentes em sua obra, sem que com isso deixemos de reconhecer que é no entrelaçamento dessa diversidade temática que encontramos a riqueza de sentimentos e ideias de importância vital em sua expressão artística. Isto porque suas opções temáticas têm sempre um sentido e direcionamento preciso, fazendo parte, como bem salienta Gianni Hochkoffler,¹⁶² da objetivação do indivíduo como representante de um universo mais amplo do qual ele é parte. De fato, esse enlace de experiências comuns a todos os homens faz com que muitas de suas composições sentimentais contenham uma grande carga de compromisso, e as canções de compromisso envolvam enorme carga sentimental.

É importante salientar que essa análise deve levar em conta as profundas mudanças ocorridas no Chile, desde meados da década de 1920, nas quais o impulso de modernização desencadeou mudanças decisivas na sociedade. Dentre elas, mencionamos o crescimento e expansão urbanos, as migrações campo/cidade, a industrialização do sistema de produção cultural, o aprofundamento do sistema democrático e a emergência de camadas médias e

¹⁶² HOCHKOFFLER, Gianni. *Víctor Jara en la Nueva Canción Latinoamericana*. Santiago de Chile, 2004, mimeo. Material disponível na Fundación Víctor Jara.

populares, com participação crescente na vida política, cultural e artística nacional. Como ressalta Patricio Manns, em meados dos anos 1960 o clima de debate político estava em progressiva ascensão, com o acirramento da luta de classes devido às medidas reformistas do presidente Eduardo Frei, especialmente aquelas voltadas à reforma agrária e à habitação. Junto a isto, somavam-se as matanças de trabalhadores no campo, proporcionando aos adeptos da canção popular de corte social a oportunidade de apreender o desenvolvimento da história do país em plena rua.¹⁶³

A isto se acrescenta o intenso impulso revolucionário vivenciado no Chile pelo êxito da Revolução Cubana, período no qual Víctor declara que:

Quien quiera interpretar realmente el alma del pueblo debe recorrer muchos caminos. Y va a tener que recorrer esos caminos junto a ellos, a la mujer que lava, al hombre que hace lazos, al que abre surcos, al que baja a la mina, al que tiende una red en el mar, y no pasar en un auto, mirando por la ventanilla.¹⁶⁴

Convicção esta que se acentua com a vitória eleitoral de Salvador Allende, tornando realidade o que ele sonhava de “olhos abertos”:¹⁶⁵ a possibilidade de construir um Chile socialista por meios pacíficos. É nesse processo que situamos a evolução artística de Víctor no período de 1966 a 1973, com mudanças tanto nas propostas textuais quanto na forma das canções. Ou seja, Víctor buscou exteriorizar suas mensagens com recursos que atendessem às possibilidades efetivas de transformação da realidade social: se num primeiro momento era um apelo à mudança, à tomada de consciência e à conclamação da construção do socialismo, em um segundo verificamos que as mensagens poéticas e musicais foram desde a concretização e a afirmação da “via chilena”, até ao alerta do perigo por ele entrevisto da vitória das forças reacionárias. Contudo, isso foi realizado sem a perda do fio condutor de toda a sua obra – o povo inventivo e criador, fim último de sua arte enquanto portadora das expectativas e esperanças desses setores.

As temáticas serão desenvolvidas sucintamente, a fim de mapear o compromisso de Víctor Jara para com os setores populares, e serão exemplificadas por músicas de seu repertório, independentemente de serem de sua autoria, assim como do ano em que foram escritas, pois consideraremos a data das gravações. Esse conjunto de temas constitui-se em: a)

¹⁶³ MANNNS, Patricio. *Violeta Parra*. Madrid: Júcar, 1978. p. 59-60.

¹⁶⁴ ALBA, Filipe. Las opiniones directas de Víctor Jara: Es un pecado dogmatizar sobre el folklore. *El Siglo*, Santiago de Chile, 24 sep. 1967, p. 7.

¹⁶⁵ A expressão encontra-se desenvolvida em BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. v. 1. p. 79-109. O sonho diurno, de olhos abertos, permite ao homem lançar-se para o futuro, buscando o não-existente, mas que poderá existir, dependendo de seu engajamento para que se torne real.

o manifesto político; b) a expressão de solidariedade popular; c) a infância; d) a religião; e) o trabalho; f) as personagens.

a) O manifesto político

Na canção *Manifiesto*, composta pouco antes do golpe civil-militar e considerada seu testamento artístico e político, Víctor declara o compromisso que tem com sua *guitarra trabajadora*, entendida como arma de luta revolucionária devido ao seu grande poder de comunicação. Herdeiro de Violeta Parra, seu *Manifiesto* retoma as lições da grande mentora da NCCh, quando esta afirma que: *y no tomo la guitarra / por conseguir un aplauso / yo canto la diferencia / que hay de lo cierto a lo falso / de lo contrario no canto.*¹⁶⁶ Ao que Víctor responde que: *Yo no canto por cantar / ni por tener buena voz / canto porque la guitarra / tiene sentido y razón / Que el canto tiene sentido / Cuando palpita en las venas / del que morirá cantando / las verdades verdaderas.*

Com efeito, essa composição pode ser considerada a síntese de sua postura quanto à imbricação do artista com a política, pois *canto que ha sido valiente / siempre será canción nueva*, ou seja, a canção vai aonde tem que ir, e seu valor não é dado somente pela estética, mas, também, pelo comprometimento do artista.

Essa postura política pode ser encontrada ao longo de toda sua obra, em fragmentos de textos de suas canções, como em *A Cuba*, na qual Víctor evidencia sua opção pela “via pacífica”: *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.*

Outro exemplo podemos encontrar na canção *Canto Libre*, de seu disco de 1970, onde Víctor recolhe novamente os ensinamentos de Violeta Parra, declarando que seu canto é o canto de todos e vice-versa: *Mi canto es un canto libre / que se quiere regalar / a quien estreche su mano / a quien quiera disparar / mi canto es una cadena / sin comienzo ni final / y en cada eslabón se encuentra / el canto de los demás.*

Em *No puedes volver atrás*, gravada em seu primeiro disco, em 1966, Víctor declara que muitas condições da vida humana necessitam ser esclarecidas, e, para isso, não pode haver retrocesso: *No puedes volver atrás, / no tienes más que seguir. / Que no te aturda el*

¹⁶⁶ PARRA, Violeta. *Canto a la diferencia*. Composição escrita entre 1954-1957.

engano / sigue, sigue hasta el final. / La herida que va contigo / quién la puede mejorar, / es la sórdida pobreza / que se pretende ignorar, / es un mar amargo y negro / que se tiene que aclarar.

Na canção *Vientos del Pueblo*, escrita em 1973 e editada postumamente, na qual Víctor utiliza alguns versos do poema homônimo de autoria do poeta espanhol Miguel Hernández, seu compromisso de cantar até as últimas consequências se aprofunda: *Vientos del pueblo me llaman, / vientos del pueblo me llevan / me esparcen el corazón / y me aventan la garganta. / Así cantará el poeta / mientras el alma me suene / por los caminos del pueblo / desde ahora y para siempre.*

A obra de Jara possui um desenvolvimento ininterrupto de comprometimento com a submissão e exploração exercida pelas políticas estadunidenses na América Latina, fazendo com que sua postura anti-imperialista manifeste-se em todo o seu trabalho. Isso ocorre tanto de forma explícita, como nas canções *A Cochabamba me voy*, *Móvil Oil Special*, *A Cuba* e *La Bala*, ou de modo menos direto, ficando o significado implícito no conjunto da canção, como é o caso de *Así como hoy matan negros*, *Quién mató a Carmencita*, *Plegaria a un Labrador*, *El derecho de vivir en paz* e *El Aparecido*.

Exemplificando a primeira situação, em a *Cochabamba me voy* identificamos diretamente a intervenção dos Estados Unidos com a frase - *Cuidado con la CIA / que vienen los gusanos / no maten a Régis / y vámonos hermanos*. Também em *Móvil Oil Special*, dedicada à reforma universitária, a referência é abertamente explícita na última estrofe da canção: *Somos los reformistas / los revolucionarios / los antiimperialistas / de la Universidad*.¹⁶⁷ Esta canção tornou-se o “hino” da reforma universitária: foi gravada com fundo sonoro de uma manifestação estudantil e a explosão de bombas de gás lacrimogêneo no disco *Pongo en tus manos abiertas*, de 1969, e Víctor a compôs baseando-se na leitura de uma carta de Inti Peredo dirigida ao general Barrientos.¹⁶⁸

Também em *La bala*, canção alegre feita sobre uma melodia popular venezuelana, Víctor enfatiza os enfrentamentos ao imperialismo estadunidense: *Si en materia de balazos /*

¹⁶⁷ As exigências de uma reforma universitária, no Chile, começaram em 1967 na Universidade Católica de Santiago, alastrando-se para a Universidade do Chile em março de 1968, quando alunos e professores ocuparam o prédio da Faculdade de Música e Artes Cênicas pleiteando mudanças. Víctor Jara, neste período, era professor da Escola de Teatro e diretor do Instituto de Teatro da Universidade do Chile. Suas músicas eram cantadas nas manifestações de rua, sob a repressão do *Grupo Móvil*, pelotão de polícia especial chilena criado pelo governo Frei para reprimir as manifestações populares, cujos métodos de ação e equipamento eram fornecidos pelos Estados Unidos.

¹⁶⁸ Inti Peredo, comandante do Exército de Libertação Nacional da Bolívia, foi assassinado em 9 de setembro de 1969, na cidade de La Paz, pelos efetivos do general René Barrientos, vice-presidente de Paz Estenssoro, que foi deposto em 1964 por meio de um golpe civil-militar.

hay una cuesta, hay una cuesta / los yanquis dan tiro al lado / a cualquier apuesta, a cualquier apuesta / Estos gringos atrevidos / con tanta bala, con tanta bala / En Cuba, Vietnam y Chile / les sale el tiro desviado / por la culata, por la culata.

No segundo caso, mencionamos como exemplo *El Aparecido*, canção gravada em 1967 e dedicada a Ernesto Che Guevara, neste tempo perseguido na Bolívia, onde há a denúncia das políticas imperialistas dos Estados Unidos na América Latina: *Abre sendas por los cerros / deja su huella en el viento, / el águila le da el vuelo / y lo cobija el silencio. / Nunca se quejó del frío, / nunca se quejó del sueño, / el pobre siente su paso / y lo sigue como ciego. / Correlé, correlé, correlá / por aquí, por allí, por allá, / correlé, correlé, correlá, / correlé que te van a matar, / correlé, correlé, correlá. / Su cabeza es rematada / por cuervos con garra de oro / como lo ha crucificado / la furia del poderoso. / Hijo de la rebeldía / lo siguen veinte más veinte, / porque regala su vida / ellos le quieren dar muerte.*

Víctor dedicou as canções *El Aparecido*, *A Cuba*, *Una palabra solamente*, *A Cochabamba me voy* e *Zamba del Che*, esta última de autoria de Ruben Ortiz, à revolução cubana e a Che Guevara, a quem admirava e que conheceu pessoalmente em 1959, quando estabeleceram um diálogo acerca da necessidade de uma arte popular revolucionária que, enquanto não desmerecesse o conteúdo e a forma poéticas, fosse, ao mesmo tempo, uma trincheira de combate.¹⁶⁹

Como bem salienta Cláudio Acevedo, a canção *El Aparecido* não se limita a prevenir contra uma ameaça iminente, pois nela se insinua a crítica mais aguda à intervenção e à política dos Estados Unidos:

El contrapunto entre el águila americana y el condor chileno sirve para representar el sentido de la relación entre los sectores progresistas del país con la política imperialista del gobierno norteamericano que implementa un nuevo plan continental basado en los preceptos de la Doctrina de la Seguridad Nacional.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Para isto ver KÓSCHEV, op. cit., p. 41-42. A respeito do campo intelectual e do imperialismo, Mario Benedetti diz: “En realidad, si las fuerzas más retrógradas cambian el Congreso por la Libertad de la Cultura por los Escuadrones de la Muerte, ello quizá signifique que vamos por el buen camino; que ya no alcanza con neutralizarnos; que el intelectual latinoamericano, que el arte latinoamericano, que la cultura latinoamericana, han tenido su parte en la conscientización de vastos sectores populares; que el artista y el escritor comparten hoy los riesgos de sus pueblos”. BENEDETTI, Mario. El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo. In: ZEA, Leopoldo (comp.). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. V. III. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 549-576. p. 553.

¹⁷⁰ ACEVEDO, op. cit., p. 39.

Ocorre, portanto, a invocação de personagens históricos que reforçam a luta a ser travada contra o imperialismo, como Ernesto Che Guevara, Fidel Castro, Ho Chi Minh e Luis Emílio Recabarren, fundador, em 1912, do *Partido Obrero Socialista*, posteriormente *Partido Comunista*, em 1922.¹⁷¹

Por extensão, há em suas composições tanto o sentimento de solidariedade com outros países com os quais se sente comprometido quanto o sentimento de unidade e dependência recíproca entre os países latino-americanos. A solidariedade com outros países pode ser encontrada no álbum de 1971, *El derecho de vivir en paz: con los brazos de los que ya no viven y con manos que no han nacido ahora*, cuja canção-título é endereçada a Ho Chi Minh e à bravura do povo vietnamita na defesa contra a invasão estadunidense. Fazendo um contraponto com a situação chilena, que agora tinha um governo disposto a avançar para o socialismo através da “via pacífica”, Víctor enfatiza a relação existente entre os dois países, uma vez que a vitória alcançada no Vietnã será a mesma que o Chile obterá e, por que não, todos os países latino-americanos: *Tío Ho nuestra canción / es fuego de puro amor / es palomo palomar / olivo del olivar / es el canto universal / cadena que hará triunfar / el derecho de vivir en paz.*

Para apontar a união entre os países latino-americanos, retomamos a música *Móvil Oil Special*, com isto demonstrando a fusão de temas encontrados nas composições. Se a advertência sobre o imperialismo, no final da canção, é explícita, evidencia-se, em seu início, que isto é extensivo a todo o continente latino-americano: *Los estudiantes chilenos / y latinoamericanos / se tomaron de las manos / los jovenes revolucionarios / han dicho basta por fin. / Basta!*

Assim, ao longo de sua carreira musical, Víctor estabelece seu entendimento de que a postura política do artista deve ser encontrada também por detrás da *guitarra*, com este optando por compreender, vivenciar e denunciar os problemas de seu entorno social. Postura esta que não se restringe, portanto, aos compositores e intérpretes “políticos”, com seus repertórios de canções com forma e conteúdo abertamente imediato e confesso. Tendo em vista este aspecto amplo, todo artista está, direta ou indiretamente, desempenhando um papel político, não sendo necessário, para isso, que esteja vinculado a um agrupamento específico, pois a opção partidária é somente uma forma determinada de dar conteúdo a essas escolhas.

¹⁷¹ Luis Emilio Recabarren Serrano postulava a extrema importância do conhecimento para que o proletariado atingisse a liberdade. Escreveu em diversos jornais operários, dando a conhecer sua visão de mundo sobre temas diversificados, exercendo enorme influência como líder social e político na formação do movimento operário chileno. A recopilação de muitos de seus escritos - *Obras selectas y Obras Escojidas* -, assim como seus artigos nos jornais operários podem ser acessadas no site *Memória Chilena – Portal de la Cultura de Chile*.

Levando em consideração esta assertiva, a música de Víctor não se dirige de modo unilateral ao “povo”, entendido em sua acepção generalizada, mas a uma coletividade formada de variadas classes sociais que almejam a formação de uma consciência direcionada a toda uma ordem de problemas de caráter social, como os estudantes, os artistas e os setores progressistas da *Democracia Cristiana*. E isso faz parte de uma política que não se dá por decreto.

b) Expressão de solidariedade popular

Nesta temática, levamos em consideração a valorização dada por Víctor às condições de vida do povo. Combates esses que se manifestam nas lutas por justiça, demonstradas na união de trabalhadores rurais e urbanos, habitantes das *poblaciones* e estudantes.

Esta expressão se dá, em suas canções, tanto de forma indireta quanto direta. Na primeira, Víctor, descrevendo as condições de pobreza das pessoas, tece uma crítica que se manifesta nas entrelinhas das melodias. Neste plano encontramos *Canción del Minero* (1962), *Canción de cuna para un niño vago* (1967), *El lazo* (1967), *Angelita Huenumán* (1970) e *Luchín* (1972).

Nas canções em que utiliza uma forma direta, existe a crítica aos diferentes abusos a que está submetido o povo, desde a pobreza, opressão e repressão, até a violência exercida pelos meios de comunicação de massa. Dentre elas, podemos mencionar: *Que saco rogar al cielo?*, *El arado*, *El carretero*, *La luna siempre es muy linda*, *No puedes volver atras*, todas gravadas em seu álbum de 1966; *En algun lugar del puerto* e *El Aparecido*, no de 1967; *Plegaria a un labrador*, *A Luis Emilio Recabarren*, *Preguntas por Puerto Montt* e *Te recuerdo Amanda*, no de 1969; *La Pala* e *Quién mató a Carmencita*, no de 1970; *El niño yuntero*, *El alma llena de banderas*, *Ni chicha ni limoná* e *Muchachas del telar*, de 1971; *Venían del desierto*, *Herminda de la Victoria* e *El hombre es un creador*, de 1972; *Cuando voy al trabajo*, *Vientos del Pueblo*, *Manifiesto* e *El desabastecimiento*, de 1973.

A *Canción del Minero* ilustra a forma indireta de expressão de solidariedade, valendo-se de frases curtas e palavras diretas, entoadas de modo seco, para demonstrar a dureza do trabalho. Porém, na penúltima estrofe do poema, Víctor apela diretamente aos mineiros, dizendo *Mira / Oye / Piensa / Grita*, num chamado explícito à conscientização de que não basta trabalhar, pois é preciso pensar no modo como se realiza este trabalho. Posteriormente,

em Cuba, no *Encuentro de Música Latinoamericana* realizado pela Casa das Américas, em 1972, Víctor incluiu esta música em sua apresentação, ao lado de outras canções como *Zamba del Che*. Isto demonstra tanto o caráter universal de muitas de suas composições quanto o fato de que aos compositores não lhes é dado saber, de antemão, o rumo que irá tomar sua obra. Nesta apresentação em Cuba, Víctor discorre acerca daqueles a quem se dirige a *canción del minero*:

Los trabajadores más sufridos de mi país, junto con los mineros de la pampa salitrera, son los caras negras, como se les dice, los compañeros mineros del carbón. En Chile, ya se nacionalizaron las minas de carbón. En Lota, donde están la mayoría de ellos, la parte más verde y hermosa le pertenecía a los técnicos extranjeros, y la parte más baja y sórdido a los trabajadores.¹⁷²

Como exemplo de crítica direta, escolhemos, dentre tantas canções, *Quién mató a Carmencita?*, composta para uma menina de 15 anos, habitante de uma *población*, que cometeu suicídio. Nela, a descrição de sua vida vai acompanhada de uma crítica aos meios de comunicação – rádio, televisão, revistas -, que difundiam massivamente os valores e modo de vida estadunidense. É uma música que, apesar de individualizar uma pessoa, possui um sentido extensivo a toda a América Latina, pois seu sentido último é demonstrar o desequilíbrio causado pela idealização do *american way of life* difundido pelas mídias. Para compô-la, Víctor declara que: “Tuve que documentarme sobre varios casos de suicidios juveniles, el ambiente de enajenación que provocan los torcidos medios de información, y la miseria en que está sumida la mayoría de nuestro pueblo”.¹⁷³

A realidade da vida de Carmencita é aquela do *barrio Pila / de calles aplastadas / llenas de griterías*, mas ela encontra sua vida ideal *en pasillos de rádios su corazón latía / deslumbrando sus ojos los ídolos del día*.

Víctor acusa os culpados, que, em troca dos sonhos da menina, lhe ofereceram mentiras - *Los fríos traficantes de sueños en revistas / que de la juventud engordan y profitan*, como sucede a tantos jovens que, como Carmencita, *ignoraba que la envenenarian / que toda aquella fábula no le pertenecía / conocer ese mundo de marihuana y piscina / con Braniff International*¹⁷⁴ *viajar a la alegría*.

¹⁷² JARA, Víctor. *Habla y canta en vivo en La Habana Cuba* – CHI: WEA Warner Music Chile, di CD, 8573 87608-2, 2001. Faixa 4.

¹⁷³ SEPÚLVEDA, Ramiro. Víctor Jara pregunta: *Quién mato a Carmencita? Puro Chile*, Santiago de Chile, 30 abr. 1970, p. 17.

¹⁷⁴ *Braniff International*: aerolínea estadunidense que funcionou, no Chile, de 1928 a 1982.

A canção está escrita como se fosse um conto de fadas, impressão esta realçada na introdução, pois a música remete a algo que, suspenso e flutuando no ar, se eleva até chegar ao infinito, encontrando, ao final da melodia, o desconhecido: *Huyó / Carmencita murió / en sus sienes la rosa sangro / partió a encontrar su última ilusión.*

No entanto, a ambivalência dos meios de comunicação é assinalada de forma indireta, no último verso da canção, deixando entrever que esses problemas não são reconhecidos - *Los diarios comentaron: causa desconocida...*

Essa expressão de solidariedade com as condições de vida do povo está diretamente imbricada com a conclamação para que este se defenda reciprocamente, partindo em busca de seus direitos, indicando, por vezes, um caminho a seguir. Isto evidencia-se em composições como *Marcha de los Pobladores: Poblador, compañero poblador, / ahora la historia es para ti, / con techo, abrigo y pan / marchemos juntos al porvenir*, e *Vamos por ancho camino: Ven, ven, conmigo ven / vamos por ancho camino / nacerá un nuevo destino, ven.*

No entanto, esse caminho a percorrer pode implicar a permanência de Víctor - e, por extensão, a de todos os artistas - em um local, neste caso o Chile, como se depreende em *Aqui me quedo*, poema de Pablo Neruda musicado por Jara em agosto de 1973, no ápice da sedição golpista: *Yo no quiero la patria dividida / cabemos todos en la tierra mía / yo me quedo a cantar con los obreros / en esta nueva historia y geografía.* Neste momento, para seguir adiante é imprescindível a união e comprometimento de todos, pois somente assim haverá a manutenção das conquistas obtidas em todas as regiões do país.

c) A infância

O tema da infância é abordado de dois modos nas canções de Víctor: poemas que tratam especificamente das crianças ou textos que não giram em torno delas, apenas mencionando-as. Neste segundo caso, situamos *En el rio Mapocho*, *La toma*, *Marcha de los Pobladores* e *El hombre es un creador*, todas de seu disco *La Población*, de 1972. Nesta última canção, Víctor menciona o trabalho infantil na primeira estrofe da composição: *Igualito que otros tantos / de niño aprendí a sudar / no conocí las escuelas / ni supe lo que es jugar / me sacaban de la cama / por la mañana temprano / y al la'ito 'e mi papá / fui creciendo en el trabajo.*

Já as músicas que têm por temática própria a infância possuem sentidos altamente afetivos, e muitas delas estão repletas de simbolismos políticos, uma vez remeterem ao futuro, como em *Luchín*. Excetuando a canção *Por un pito ruin*, centrada exclusivamente no aspecto da brincadeira, nas demais composições há o entrelaçamento desses significados, como *Canción de cuna para un niño vago* (1967), *Duerme negrito*, recopilada do folclore caribenho por Atahualpa Yupanqui (1969), *El niño yuntero* (1971), *Luchín* e *Herminda de la Victoria* (1972).

Nessas canções, o apelo à reversão das situações de abuso e sofrimento por vezes é acentuado, como em *El niño yuntero*: *Quién salvará a este chiquillo / menor que un grano de avena / de donde saldrá el martillo / verdugo de esta cadena?* Do mesmo modo, esta canção realça a condição de criança que não brinca, e, com isso, não possui infância: *Empieza a vivir y empieza / a morir de punta a punta. / Contar sus años no sabe / y ya sabe que el sudor / es una corona grave / de sal para el labrador*. Situação esta que também é ressaltada em *Canción de cuna para un niño vago*: *La luna en el agua / va por la ciudad. / Bajo el puente un niño / sueña con volar. / La ciudad lo encierra / jaula de metal. / El niño envejece / sin saber jugar*.

Referindo-se a um contexto popular-urbano, *Canción de cuna para un niño vago* insere-se no âmbito das grandes migrações do campo para as cidades, verificadas em toda a América Latina, com a formação das *poblaciones* e a figura dos *pelusas*, crianças que sobreviviam mendigando, roubando e catando restos de comida no lixo. Víctor deixa isto explícito quando se refere à existência de muitas crianças iguais a esta que está cantando: *Cuántos como tu vagarán / el dinero es todo para amar / amargos los días / si no hay*. O jogo poético com as palavras é forte, pois o “amar” pode ser “amargo”, uma vez só existir para aqueles que possuem dinheiro e bens materiais, não para os moram *bajo un puente* no rio Mapocho.

A injustiça desse sistema reforça-se ao final da canção, pois como esta é composta com um ritmo de cantiga de ninar, a descrição das condições de vida das crianças contrasta e nega isso, pois ninguém lhes dispensará amor cantando uma canção de ninar para que adormeçam. Porém, nas últimas estrofes, Víctor demonstra que há solidariedade e amor mesmo para os que vivem em condições deploráveis, como os *pelusas*: *Duérmete mi niño / nadie va gritar / la vida es tan dura / debes descansar. / Otros cuatro niños te van a abrigar / la luna en el agua / va por la ciudad*.

Víctor também utiliza canções populares chilenas, como *Despedimiento del Angelito*, gravada em 1966, que possibilitam inferir acerca da mortalidade infantil devido à pobreza nos

campos. Interpretada em um gênero musical denominado *Canto a lo divino*, utilizado nos velórios de crianças com até três anos de idade, com esta gravação Víctor segue o exemplo de Violeta Parra e sua composição *Rin del Angelito*, resguardando a métrica original e o uso exclusivo da guitarra: *Gloria deajo en memoria, / y estas razones aquí, / del que no llore por mí, / porque me quita la gloria. / Vos como maire Señora / pídele a Dios que te guarde / me voy con el alto paire / y a los reinados de Dios. / Digo con el corazón / adiós mi querida maire.*

Víctor, conhecedor desses gêneros musicais desde criança, não esquece que, após o término da invocação, procede-se ao *canto a lo humano*, quando o velório se converte em festa, com música, cantos, comidas e bebida. Dando grande importância às manifestações de picardia e humor popular, Jara conhece e tem na “ponta da língua” os versos do *canto a lo humano* cantados à criança morta: *Qué bonito el angelito / qué glorioso y qué divino / tan diferente a su paire / y tan parecido al padrino.* E também os que se referem ao *angelito* se despedindo de sua mãe: *Adiós, pues, maire querida / no llore tanto, por Diós / acuérdesse del reumatismo / y del mal del corazón.*¹⁷⁵ Mantendo esses gêneros em seu repertório, mesmo que isto seja feito com liberdade formal, como na canção *Herminda de la Victoria*, Víctor estabelece uma ponte entre o campo e a cidade como “*un nuevo trovador antiguo*”, tal como este é descrito nos versos de Silvio Rodríguez.¹⁷⁶

Isto porque o *cantor*, no folclore chileno, é personificado por aquele que comunica e difunde os versos, acompanhando-se da *guitarra* ou *guitarrón*, distinguindo-se, por isso, do *cantautor*, que compõe, canta e toca seus próprios versos. Decorrente disto há a diferenciação entre o *pueta*¹⁷⁷ - que é o autor dos versos, estando em correspondência com as práticas dos *trovadores* hispânicos -, do *cantor* ou *músico*, que é a pessoa que apresenta os *versos* ao público, remetendo ao *juglar* de procedência espanhola. Por isso é que Víctor se religa às práticas populares tanto do *trovador* quanto do *juglar*, pois ele compõe e interpreta seus versos, assim como o de outros compositores,¹⁷⁸ utilizando esses gêneros camponeses em canções como *Luchín* e *Herminda de la Victoria*.

¹⁷⁵ CONTRERAS LOBO, Roberto (comp.). *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana: Casa de las Américas, 1978. p. 12.

¹⁷⁶ RODRÍGUEZ, Silvio. *Segunda Cita*. La Habana: (C) Ojalá, 2009; Sony Music Entertainment Argentina S.A. CD 8869 76607425, 2010. Trovador Antiguo. Faixa 11.

¹⁷⁷ O *pueta* também é denominado, no Chile, de *poeta popular* ou *versero*.

¹⁷⁸ Para isso ver: DANNEMANN, Manuel. *Tipos humanos en la poesía folclórica chilena: ensayo filológico, antropológico y sociológico*. Santiago: Universitaria, 1995, p. 38; 93-94. Também URIBE ECHEVARRÍA, Juan. *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago de Chile: Pineda/ Mueller, 1973, especialmente p. 15-21, que trata dos *puetas* e *cantores* do século XIX, e sua relação com as décimas por *lo humano* e por *lo divino*.

d) A religião

Assim como na temática sobre a infância, o elemento religioso pode estar presente em toda a canção ou somente algum aspecto seu é mencionado no conjunto do texto.

Neste segundo enfoque, situam-se composições que remetem à figura de Jesus Cristo em um contexto político-revolucionário, como em *Zamba del Che: Bolívia también le llora / su vida sacrificada / San Ernesto de La Higuera / le llaman los campesinos*. Em duas delas a cruz de Cristo é diretamente mencionada. Na composição de Daniel Viglietti *Cruz de Luz*, dirigida a Camilo Torres: *Lo clavaron con balas / en una cruz / lo llamaron bandido / como a Jesus*, e em *Vientos del Pueblo: De nuevo quiren manchar / mi tierra con sangre obrera / y quieren reconstruir / la cruz que arrastrara Cristo*.

Há também canções que, referindo-se a pessoas vítimas de repressão física, aludem, indiretamente, à morte e à ressurreição de Cristo, como em *Herminda de la Victoria: Herminda de la Victoria / murió sin haber luchado / derecho se fue a la gloria / con el pecho atravesado*. Também *El alma llena de banderas*, composta para Miguel Ángel Aguillera, morador da *Población Herminda de la Victoria* assassinado por um *carabinero* em 8 de julho de 1970, em uma passeata de apoio a Salvador Allende: *Ahí debajo de la tierra / no estás dormido, hermano compañero / Ahí enterrado cara al sol / la nueva tierra cubre tu semilla / Tu muerte muchas vidas traerá / y hacia donde tu ibas marcharán / cantando*.

Nas músicas que tratam diretamente sobre a questão religiosa encontramos as que versam sobre a religiosidade popular, como *Despedimiento de Angelito* e *La Beata*, esta última uma canção folclórica em ritmo de polca, cômica e repleta de picardia, recopilada por Mireya Solovera na cidade de Concepción. Mediante um jogo de palavras, a canção satiriza as relações entre uma beata e seu frade confessor: *Estaba la beata un día / enferma del mal de amor / el que tenía la culpa / era el fraire confesor / No queria que le pusieran / zapato ni zapatón / sino las sandalias viejas / del fraire confesor / No queria que le pusieran / mortaja ni mortajón / sino la sotana vieja / del fraire confesor / No quería que la velaran / con vela ni con velón / sino con la vela corta / del fraire confesor / a la beata le gustaba / con el fraire la cuestión*.

Víctor gravou esta canção em um *single* em 1966, alarmando os círculos eclesiásticos que protestaram contra a profanação do rito da confissão, asseverando que era uma ofensa aos

ensinamentos e à liturgia religiosa. Leonard Kósichev¹⁷⁹ menciona que, a princípio, a Igreja Católica colocou em dúvida que fosse uma canção de procedência folclórica, tendo Víctor que provar que na região de Concepción a música era muito antiga e de domínio público. A reação contra a canção foi profunda, como se depreende das palavras do padre Espinoza: “No quiero leer o escuchar la canción esa, pero sé de qué se trata. Si la censuraron, está bien, pues es escandalosa. Repito las palabras de Cristo: ‘Ay del mundo por sus escándalos. Y el que cometiére escándalo, más le vale no haber nacido’”¹⁸⁰.



Víctor tocando *La Beata* na *Peña de los Parra*.
Abaixo, à esquerda, está o padre Espinoza.

A música foi proibida pela *Oficina de Información de la Presidencia*, que interditou sua difusão nas rádios e ordenou a retirada de sua venda, assim como a destruição da cópia original, devido à condenação da Igreja. No entanto, Víctor continuou cantando-a, especialmente na *Peña de los Parra*.

Datam desta época as primeiras ameaças dirigidas a Jara por telefone, assim como intimidações que recebia na rua, devido a seu atentado contra os bons costumes. Posteriormente, se seguirão outras, todas tendo como mote a defesa do cristianismo e do modo de vida chileno. Se nos estendemos nesta questão, isto se deve ao papel que a doutrina cristã terá, anos mais tarde, na legitimação do golpe civil-militar.

¹⁷⁹ KÓSICHEV, op. cit., p. 68.

¹⁸⁰ La picara “beata” tiene las mechas a curas y cantores. *Revista Flash*, Santiago de Chile, 1966, p. 12.

Ainda tratando das músicas que estão diretamente vinculadas à religião, mencionamos *La luna siempre es muy linda* e *Que saco rogar al cielo?*, ambas de 1966, e *Plegaria a un labrador*, vencedora do *Primer Festival de la Nueva Canción*, em 1969. De igual forma, há a canção *Preguntitas sobre Diós*, de Atahualpa Yupanqui, em seu disco gravado ao vivo em Cuba no ano de 1972.

Víctor enfatiza que a religião oficial é contrária aos valores humanos, ou seja, critica a Igreja Católica enquanto instituição voltada para a resignação popular com suas condições de vida e pobreza. Em *Que saco rogar al cielo?*, canta que isto não adianta, pois a terra, não pertencendo ao camponês, não pode lhe prover o sustento, isto implicando em falta de justiça e igualdade: *Que saco rogar al cielo / si en tierra me han de enterrar / la tierra me da comida / la tierra me hace sudar / Que saco sudando tanto / y comiendo poco y nada / si mi tierra no es mi tierra / y el cielo, cielo nomás.*

Em *La Luna siempre es muy linda*, Víctor expõe seu credo humanista: *No creo en nada / sino en el calor de tu mano / con mi mano / por eso quiero gritar: / No creo en nada / sino en el amor / de los seres humanos.* E enfatiza qual religiosidade popular tem a aprovação da Igreja: *Las velas siempre encendidas / hay que refugiarse en algo / De donde sale el dinero / para pagar la fé?*. Também salienta que o bem estar físico, conforme a doutrina cristã, situa-se em segundo plano em relação à salvação espiritual: *Al pobre tanto lo asustan / para que trague todos sus dolores / para que su miseria la cubra de imágenes / La luna siempre es muy linda / y el sol muere cada tarde.*

Na última estrofe de *La luna siempre es muy linda*, Víctor insinua que a vida terrena não pode ser ignorada, pois: *Quién puede callar el latido / de un corazón palpitando / o el grito de una mujer / dando un hijo / Quién?*. E, na última estrofe de *Que saco rogar al cielo?*, adverte que, para que haja mudanças nas condições de vida, as pessoas têm que estar unidas para a realização de ações concretas aqui na terra, e não apelando aos céus: *Una espiga hay en el campo / si juntos la cosechamos / grande será nuestro pan.* Mensagem esta que está explícita em *Qué lindo es ser voluntario*, onde, aludindo ao Sermão da Montanha, exorta os trabalhadores a não esperarem para levarem adiante a “batalha pelo socialismo”: *Si la montaña no viene / anda hacia ella / Las metas de Recabarren son las estrellas.*

Ainda em *Qué saco rogar al cielo?*, Víctor menciona o aspecto mágico das mãos do camponês quando ele semeia a terra: *Adonde pongo mis manos / brotan claveles y rosas / brotan y brotan las cosas / que no aprovecha mi mano*, referindo-se a que este não passaria privações se plantasse para sua subsistência.

Como bem salienta Gianni Hochkoffler, a questão religiosa, em Víctor, é complexa,

possuindo aspectos contraditórios:¹⁸¹ se, por um lado, há a denúncia daqueles que, valendo-se do nome de Deus, exploram e assassinam, por outro é sublinhado o caráter revolucionário de Cristo e os milagres que o amor produz. Situação esta devida tanto à experiência pessoal de Víctor no seminário e de seu contato direto com a religiosidade popular, quanto com as contradições existentes na sociedade e no seio da Igreja Católica, como ele menciona em *La bala: Mucho dano le ha causado al pueblo / la gente rica, la gente rica / usando el confesionario / de los curitas, de los curitas / Ahora las cosas han cambiado / sin aforismo, sin aforismo / porque la Iglesia camina / hacia el socialismo, hacia el socialismo.*

Do mesmo modo, a canção *Plegaria a un Labrador* constitui-se em um chamado ao homem do campo para que se una àqueles que lutam por uma sociedade mais justa. A forma musical, lembrando a oração do Pai-Nosso demonstra, segundo Joan Jara,¹⁸² a reaproximação de Víctor com os valores humanistas da Bíblia e com a influência crescente da Teologia da Libertação, numa época em que a compreensão profunda entre católicos progressistas e marxistas estava crescendo na América Latina:

*Padre Nuestro, que estás en los Cielos,
Santificado sea Tu Nombre,
Venga a nosotros Tu Reino,
Hágase Tu Voluntad,
así en la tierra como en el Cielo.*

*El pan nuestro de cada día dánoslo hoy,
y perdona nuestras deudas,
así como nosotros perdonamos a nuestros deudores,
y no nos dejes caer en la tentación,
mas líbranos del mal.
Amén.*

¹⁸¹ HOCHKOFFLER, Gianni, op. cit., p. 18. Este autor ressalta a contradição existente, até os dias atuais, na Igreja Católica dos países latino-americanos submetidos às ditaduras de Segurança Nacional: “Cardenales amigos y cómplices de los militares y curas activos en las luchas populares, obispos que bendicen a los torturadores y a los fieles torturados hacen parte de la misma iglesia en el mismo tiempo y en el mismo país”.

¹⁸² JARA, Joan, op. cit., p. 130. Conforme Michael Löwy e Robert Sayre, a Teologia da Libertação possui uma natureza dupla: “progressista” e “antimoderna”. Sua crítica ao capitalismo articula a condenação moral e religiosa da economia mercantilista com a análise marxista da exploração capitalista, aspirando a uma sociedade igualitária, sem classes nem opressão. Ver, destes autores, *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 257 e ss.

*Levántate y mira la montaña
de donde viene el viento, el sol y el agua.
Tú que manejas el curso de los ríos,
tú que sembraste el vuelo de tu alma.*

*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.*

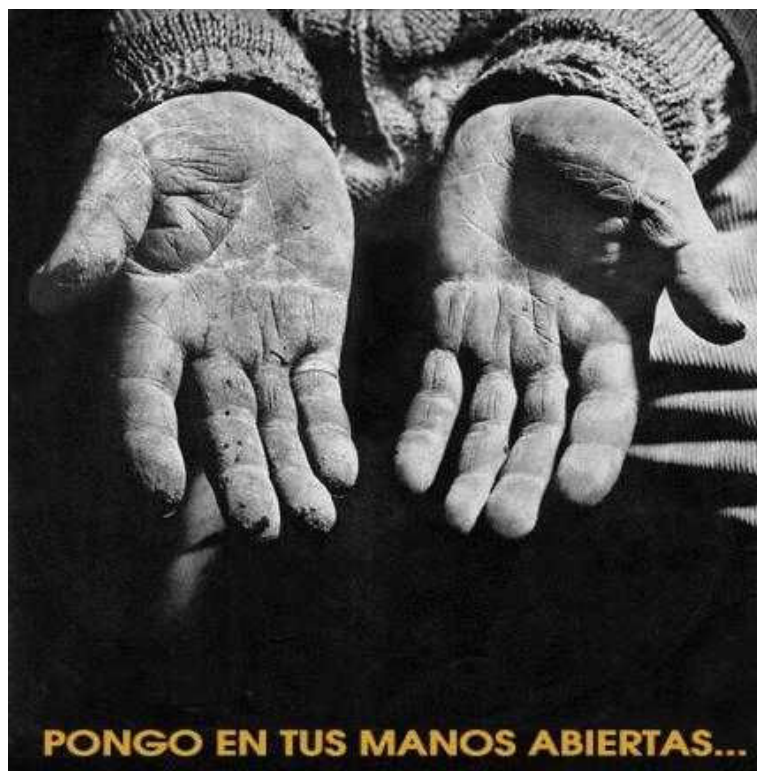
*Libranos de aquel que nos domina
en la miseria.
Tráenos tu reino de justicia
y igualdad.
Sopla como el viento
la flor de la quebrada.
Limpia como el fuego
el cañon de mi fusil.
Hagase por fin tu voluntad
aquí en la tierra.
Danos tu fuerza y tu valor
al combatir.*

*Levántate y mírate las manos,
para crecer estréchala a tu hermano.
Juntos iremos unidos en la sangre,
ahora y en la hora de nuestra muerte.
Amén.*

e) O trabalho

No repertório de Víctor, o trabalho está em correspondência direta com as mãos daqueles que o realizam, imbricando-se com temas como o amor, o otimismo, a opressão e a pobreza.

A importância do significado das mãos é visível na capa de seu LP de 1969 - *Pongo en tus manos abiertas* -, onde há a fotografia das palmas das mãos calejadas de um camponês voltadas para cima, sugerindo doação a uma causa comum e pedido de reconhecimento de seu trabalho duro.



Pongo em tus manos abiertas mi guitarra de cantor

A simbologia das mãos contém significados diversos, sendo um dos mais utilizados o trabalho de subsistência realizado por elas, como na canção *El Arado: Aprieto firme mi mano / y hundo el arado em la tierra. / Hace años que llevo en ella, / cómo no estar agota'o?*. Em *El lazo*, as mãos do ancião são rudes e ternas ao mesmo tempo: *Sus manos siendo tan viejas / eran fuertes pa'trenzar / Eran rudas y eran tiernas / con el cuero'el animal / Cuanto tiempo hay en sua manos y en su apagado mirar / y nadie ha dicho esta bueno: / ya no debes trabajar*; e em *Angelita Huenumán*, as mãos hábeis e rápidas - *Sus manos bailan en la hiebra / como alitas de chincol* -, provêem a subsistência da tecelã *mapuche*, assim como ocorre com a *pobladora*, em *Lo único que tengo: y mis manos son lo único que tengo / y mis manos son mi amor y mi sustento*.

Outro significado recorrente é aquele que remete à força da luta coletiva por uma causa comum que une os indivíduos, casos de *Móvil Oil Special: los estudiantes chilenos / y latinoamericanos / se tomaron de las manos*; *Plegaria a un labrador: Levántate y mírate las manos / para crecer estréchala a tu hermano*; *A Luis Emilio Recabarren: Pongo en tus manos abiertas / mi guitarra de cantor*; *Abre la ventana: Ahora tus ojos se llenan de luz / y tus manos de miel*; *El hombre es un creador: Pero del suelo me paro / porque me prestan las*

manos/ porque ahora no estoy solo; Muchachas del Telar: Tu vida está en el taller / ahí se podrán tejer / con tus manos y las demás / telas que vistan la libertad.

Também encontramos referências às mãos dos culpados por ações repressivas, tanto mandatários quanto executantes, como em *Preguntas por Puerto Montt: Señor Pérez su conciencia / la enterró en un ataúd / y no limpiaran sus manos / toda la lluvia del sur*, e *Vientos del Pueblo: De nuevo quieren manchar / mi tierra con sangre obrera / los que hablan de libertad / y tienen las manos negras*. Em *Ya parte el galgo terrible*, música de Sergio Ortega feita sobre um poema de Pablo Neruda para a peça *Fulgor y Muerte de Joaquin Murieta*,¹⁸³ os “lobos” de São Francisco, *con el fusil en la mano / disparan al mexicano / y matan al panameño / en la mitad de su sueño*.

Muitas dessas composições se referem a seres individuais enquadrados em seu meio, conectando a obra de Víctor com os mundos do trabalho, temática que se constitui em um dos fios condutores de sua obra. Tratado em sua dimensão social e política, o trabalho está imbuído de uma mensagem fortemente humanista, pois, desde o começo de sua carreira como compositor, Víctor preocupou-se em dar voz aos segmentos “esquecidos” da sociedade, realçando as contradições de um país que convivia com monopólios estrangeiros, oligarquias abastadas, e os empregados desses setores, submetidos a condições de exploração e degradação.

A referência poética às mãos que vemos nestas composições, como salienta Joan Turner,¹⁸⁴ remete não somente à simbologia de vida e trabalho duro daqueles que, ignorados, constroem as riquezas do país, como demonstram as diferentes expectativas dos trabalhadores quanto ao seu papel de protagonista na história. Isto se acentua com a chegada ao poder da *Unidad Popular*, e Víctor enfatiza a autodeterminação popular por meio de canções repletas de confiança e entusiasmo, como em *Vamos por ancho camino*, *Abre la Ventana* e *Muchachas del Telar*: nestas duas últimas, gravadas em 1971, Víctor “conversa” com as mulheres proletárias das *poblaciones*, para as quais se abre um mundo novo. Nessas canções, onde se mesclam trabalho, amor e combate, Víctor alerta que as mudanças de situação serão possíveis desde que exista a consciência desta necessidade e pessoas que estejam dispostas a lutar por isso.

¹⁸³ Joaquin Murieta é uma figura lendária vinculada à febre do ouro na década de 1850, na Califórnia: Murieta lutou, neste local, ao lado de outros mineiros chilenos na chamada “guerra do ouro”. Tanto Víctor Jara quanto Pablo Neruda lhe atribuem a nacionalidade chilena. A figura de Joaquin Murieta é tratada, dependendo da circunstância, como sendo a de um bandido ou um patriota chileno e latino-americano. Ver: HYENNE, Roberto. *El bandido chileno: Joaquin Murieta en California*. 10 ed. Santiago de Chile: Imprenta Valparaiso de Federico T. Lathrop, 1902.

¹⁸⁴ TURNER, Joan. Las manos de Víctor Jara. *Sudestada*, op. cit., p. 14-15.

O aspecto da criatividade das atividades humanas é outra categoria enfatizada nessas canções, constituindo-se em um elemento importante de seu *Canto a lo Humano*. Da análise de sua obra depreende-se que, para Víctor, o aspecto da criação é algo intrínseco às pessoas, e isto é realçado em suas canções por meio do trabalho de camponeses, lavradores, carreteiros, carregadores, operários e operárias, trabalhadores das minas e da construção civil, *pobladores*, pescadores, carpinteiros, trançadores de laços, tecelãs. Em sua obra não existe somente o aspecto da exploração do trabalho, mas, também, o da criação que não é reconhecida ou valorizada, como em *Angelita Huenumán*, tecelã mapuche que Víctor conheceu em suas viagens ao sul do Chile. Nesta canção, com sua criatividade Angelita consegue captar naquilo que tece até mesmo o perfume da natureza que a rodeia: *Sus manos bailan en la hebra / como alitas de chincol / es un milagro como teje / hasta el aroma de la flor. / En tus telares, Angelita, / hay tiempo, lágrima y sudor / están las manos ignoradas / deste mi pueblo creador.*



Angelita Huenumán

A criatividade encontrada no trabalho humilde é reforçada em detrimento do trabalho intelectual, não havendo nenhuma composição que tome isoladamente os afazeres artísticos ou intelectuais, no sentido comum daquilo que é entendido como pertencendo ao campo da criação. Víctor volta-se bem mais para as labutas feitas em locais como *En algún lugar del puerto: El viejo era pescador / sencillo como sus remos / para existir mar afuera / trabajaba mar adentro*. Ou aquelas que estimulam o trabalho coletivo: *Qué cosa más linda / es ser voluntario / construyendo parques / para el vecindario / levantando puentes, / casas y caminos / siguiendo adelante / con nuestro destino, si!*. A referência à arte está conectada com

a construção de uma nova ética oposta ao bloco de poder dominante: *Muchacho chileno / fulgor de la nueva brigada / las calles del pueblo / despiertan con tu claridad / Tu brocha es el canto / que pinta el azul del cielo / que llena la pátria / de luz, amor y fraternidad*, música esta composta para a *Brigada Ramona Parra*, responsável por grande parte da pintura muralista efetuada no Chile no período da campanha eleitoral e no governo de Salvador Allende.

Portanto, o artista não está desconectado de outras atividades, uma vez sua ação não se restringir ao campo intelectual ou artístico, como se depreende da canção *El Martillo*, com adaptação e arranjo de Víctor da canção de Lee Hais e Pete Seeger: *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*. O trabalho do artista é coletivo e universal, devendo ser um *Canto Libre: 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*. Mensagem esta que se acentua, nesta composição, com as improvisações instrumentais coletivas ao final da canção, mesclando instrumentos variados, como *quenas, cajas e triples*, que estendem o som até o “infinito”. Ou seja, o poder da canção de voar por sobre todas as barreiras: este é o sentido último do disco *Canto Libre* e da canção homônima que lhe dá o título.

Muitas dessas canções de trabalho, versando sobre problemas, tarefas e objetivos gerais que afrontavam não só o Chile, mas toda a América Latina, proporcionaram a abertura a outros gêneros musicais e recursos sonoros. Como em *Canto Libre*, Víctor valeu-se de instrumentos de diferentes regiões do continente, acentuando o estranhamento que causava à população do vale central chileno o modo de vida de vastos setores populares não pertencentes à cultura “nacional”. Junto a Patricio Castillo e o conjunto *Inti-llimani*, que participaram na gravação do disco *Canto Libre*, Víctor foi um dos precursores da utilização de instrumentos folclóricos andinos em forma livre, fazendo harmonias próximas à música pop.

Mas o trabalho também é opressão, pobreza e repressão, temas que estão intimamente relacionados, como na canção *Preguntas por Puerto Montt*, composta devido ao massacre, ocorrido em 9 de março de 1969, de camponeses sem terra da Província de Llanquihue, no sul do país, inserindo-se nas lutas pela reforma agrária. Víctor cantou-a na manifestação de protesto ocorrida em Santiago no dia 13 de março de 1969, e, conforme Rodríguez Musso, foi a primeira vez que o nome de um culpado foi mencionado diretamente, no Chile, em uma

canção política e de denúncia social:¹⁸⁵ *Muy bien, voy a preguntar / por ti, por ti, por aquel / por ti que quedaste solo / y el que murió sin saber. / Murió sin saber por qué / le acribillaban el pecho / luchando por el derecho / de un suelo para vivir. / Ay que ser más infeliz / el que mandó a disparar / sabiendo como evitar / una matanza tan vil. / Usted debe responder / Señor Pérez Zujovic / por qué al pueblo indefenso / contestaron con fusil.* Temáticas estas que também se salientam em gravações de músicas populares alegres e irônicas, como no caso de *Inga*, do folclore afro-peruano: *Mi amito se há ido pa'l campo / y me deja mi amita cuidando / desde ayer. / Cuando el amo sepa / lo que esta pasando / va a hacer con el cuero, negrito / zapatito blando.*

Em *Venían del desierto*, canção que trata da fundação do movimento operário no Chile, a opressão pode ser entrevista, sem que haja a especificação de quem a pratica: *El camarada les habló / de nuestra humanidad, / la historia de la mina, / del campo y la ciudad. / Vibró en el alma / tanta humilación / y toda aquella multitud / comprendió la hermandad.* Víctor inclui a todos nesta música, pois trata-se da “nossa” humanidade que, agredida pelo acúmulo de humilhações, se une *cantando la esperanza / labrando la unión / con cañas y tambores / y flautas de metal / sembrando las semillas / que todos gozarán.*

Opressão e pobreza também podem ser sinônimas de dominação exterior, como na canção *Basta Ya*, de Atahualpa Yupanqui, gravada ao vivo em 29 de maio de 1970 em seu disco *En vivo en la aula magna de la Universidad de Valparaiso: Trabajo para el ingles / y pa'l norte americano / trabajo de carretero / sudando por un dinero / que en la mano no se ve / Basta ya, basta ya / que el yanqui mande! / El yanqui vive en palacio / Yo vivo en un barracón / como es posible que el yanqui / viva mejor que yo?*

As composições que atentam à realidade rural chilena e latino-americana, voltando-se à denuncia da pobreza e da opressão, como ocorre em *A desalambrar*, composição de Daniel Viglietti gravada por Víctor em 1969, reivindicam a necessidade de mudanças sociais para estas realidades humanas ignoradas. É o caso da canção *El Arado*, que, apesar de conter elementos que relembrem sua vida nas zonas rurais chilenas - o trabalho de seu pai no campo manejando o arado -, é uma canção que serve “para muitas infâncias”, ultrapassando, portanto, sua lembrança pessoal. Diríamos que é uma música voltada para toda a América Latina, e Víctor refere-se a ela em suas apresentações como *canCIÓN por reforma agraria*, no México, em 1971, e *canCIÓN de trabajo*, em Cuba, no ano de 1972.

¹⁸⁵ RODRÍGUEZ MUSSO, op. cit., p. 81-82.

A música *El Carretero* apresenta particularidades que devem ser ressaltadas, pois nela, ao estabelecer dois planos complementares, Víctor vale-se de recursos teatrais que dão um sentido dramático à composição musical: à descrição da natureza e do caminho por onde viaja o *carretero*, feita pelo canto, se contrapõe o relato do personagem que caminha “pensando alto”, como se fosse um turbilhão em meio ao silêncio da paisagem: *La tarde baila en las nubes, / cubre de sangre los cerros / una corona de buitres, / acompaña al carretero. / A veces pierdo la huella / mientras el corazón da un vuelco, / cuando mi vida tendrá / el camino que yo quiero?*.

Como resalta Rodrigo Torres, nesta composição Víctor “hace un cuestionamiento radical del inquilinaje y del sistema escatológico oficial que por siglos dominaron en los campos chilenos y latinoamericanos”.¹⁸⁶

No entanto, também há lugar para a alegria, que na canção *La Pala* está em relação direta com os instrumentos de trabalho: *Me entregaron una pala / y cuando más mocetón / me entregaron un arado / Llévalos por los caminos / como llevas tu destino / El trabajo hay que cuidar / ellos te darán el pan / Enyugado por los años / mi cuero ya no da más / todo lo trabajan / toito me lo han quitado / despacito, despacito / Sigue abriendo en los caminos / el surco de tu destino / La alegría de sembrar / no te la pueden quitar / la alegría de sembrar / es tuya, de nadie más.*

Há canções que tratam da pobreza, opressão e repressão pelo viés da comparação com uma situação anterior, como em *Marcha de los Pobladores*, *Herminda de la Victoria* e *Parando los Tijerales*. Nesta última, que mescla recitativo e canto, Víctor relata as mudanças ocorridas no setor da construção, comparando o governo de Allende com seus antecessores: *Siempre levante palacios / y viviendas pa'los ricos / mientras después del trabajo / descansaba en conventillos. / Ahora son tiempos nuevos / que andan a nuestro favor / avanza la clase obrera / y avanza la construcción.*

Como salienta Eduardo Carrasco,¹⁸⁷ o valor e o significado de canções como *El Arado* apareceram no transcórrer dos anos, pois Víctor deixou uma obra mais importante do que acreditava no momento de sua composição. Com efeito, o artista não se senta e pensa: hoje vou escrever uma música transcendental, ou de protesto, ou revolucionária. Ele simplesmente a compõe, e os significados atribuídos às composições podem perdurar naquilo que têm de premente ou pendente nas realizações de uma sociedade.

¹⁸⁶ TORRES, op. cit., p. 33-34.

¹⁸⁷ Depoimento de Eduardo Carrasco. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 55.

Em Víctor há a convicção, por nós aludida, do bom senso do senso comum do trabalhador rural, e do papel do intelectual orgânico enquanto aquele que está conectado com os sentimentos e anseios do povo, pois, em suas palavras: “Si el campesino no dice con palabras textuales que el patrón es injusto, es por que no se le ha dado la chance, la oportunidad para decirlo mejor. Pero, no es que no lo sienta”.¹⁸⁸

Suas *canciones de trabajo*, mesmo quando não são abertamente contestatórias, aludem, com palavras simples e melodias com caráter próprio, às situações vividas pelas pessoas “comuns”, especialmente as do campo e as das *poblaciones* urbanas. Como salienta Rodolfo Parada,¹⁸⁹ não há necessidade de serem explicitamente reivindicativas, porque já o são em si mesmas, tanto por sua gênese quanto por seu desenvolvimento dramático.

f) As personagens

Neste eixo temático tratamos de canções que, valendo-se da descrição de pessoas ou acontecimentos, indicam um grupo humano mais amplo ou situações comparáveis, estando intimamente entrelaçada com as canções de luta, de trabalho e de amor.

Ao lado de personalidades históricas nomeadas enquanto tais, como Pancho Vila, Emiliano Zapata, Camilo Torres, Ernesto Che Guevara, Joaquin Murieta, Fidel Castro e Ho Chi Minh, há as personagens humildes, que nem sempre têm nomes. Essas pessoas, como já apontado, são tomadas como exemplo de trabalho manual, salientando seus compromissos, criatividade e padecimentos.

Em algumas canções, Víctor utiliza uma pessoa anônima que, falando por si em primeira pessoa, refere-se a muitas outras que estão na mesma situação. Isso ocorre em canções como:

- **El Arado:** *Aprieto firme mi mano / y hundo el arado en la tierra / hace años que llevo en ella / como no estar agotado .*

- **El cigarrito:** *Voy a hacerme un cigarrito / acaso encuentro tabaco / si no tengo de' onde saco / lo más cierto es que no pito.*

- **Canción del Minero:** *Voy / Vengo / Subo / Bajo / Todo para qué / Nada para mi / Minero soy / A la mina voy / a la muerte voy / Minero soy.*

¹⁸⁸ ALBA, Felipe. Es um pecado dogmatizar sobre el folklore. *El Siglo*, Santiago de Chile, 24 sep. 1967, p. 7.

¹⁸⁹ PARADA LILLO, Rodolfo. La última canción de Víctor Jara. *Sudestada*, op. cit., p. 9

- **El carretero:** *A veces pierdo la huella / mientras el corazón da un vuelco / cuando mi vida tendrá / el camino que yo quiero?*

- **La Pala:** *Malhaya la vida oscura / qu'ei tenío que levar / pero he visto que la noche / ha comenzao a aclarar / despacito, despacito.*

- **El hombre es un creador:** *Con mi pura habilidad / me las di de carpintero / de estucador y albañil / de gásfiter y tornero / Puchas! que seria bueno / haber tenido instrucción.*

- **Lo único que tengo:** *Quién me iba a decir a mí / que yo me iba a enamorar / cuando no tengo un lugar / en la tierra .*

- **La luna siempre es muy linda:** *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.*

Em outras canções, Víctor menciona pessoas com nome próprio ou tipos gerais anônimos, assim como acontecimentos pontuais, para se referir a um conjunto amplo de pessoas que se encontram em situações iguais ou semelhantes.

Dentre as primeiras, que versam sobre pessoas nomeadas, encontramos:

- **Abre la ventana:** *Maria / abre la ventana / y deja que el sol alumbre / por todos los rincones de tu casa.*

- **Luchín:** *Frágil como un volantín / en los techos de Barrancas / jugaba el niño Luchín / con sus manitos moradas.*

- **Te recuerdo Amanda:** *Te recuerdo Amanda / la calle mojada / corriendo a la fábrica / donde trabajaba Manuel.*

- **Quién mató a Carmencita?** *Huyó, Carmencita murió / en sus sienes la rosa sangró / partió a encontrar su última ilusión.*

- **Herminda de la Victoria:** *Herminda de la Victoria / murió sin haber luchado / derecho se fué a la gloria / con el pecho atravesado.*

- **Angelita Huenumán:** *En el valle de Pocuno / donde rebota el viento del mar / donde la lluvia cría los musgos / vive Angelita Huenumán.*

Tratando das canções que versam sobre acontecimentos e tipos gerais anônimos, vemos que podem se referir, como as anteriores, a realidades que nem sempre se limitam ao Chile. Dentre elas, mencionamos:

- **BRP**, dirigida aos muralistas da Brigada Ramona Parra: *Joven camarada / que construyes tu esperanza / alumbras los muros / con rojo grito de libertad.*
- **Preguntas por Puerto Montt**, versando sobre a reforma agrária e os camponeses vítimas da repressão institucional: *Muy bien voy a preguntar / por ti, por ti, por aquel / por ti que quedaste solo / y el que murió sin saber.*
- **Siete Rejas**, dirigida à libertação do jugo imperialista na América Latina: *Un valiente ya se acerca / galopando siete mares / buscando la fortaleza / para desatar tus manos / siete llaves / siete rejas / tu valiente romperá.*
- **La Toma**, que descreve a ocupação de terrenos que deu origem à *población Herminda de la Victoria*: *Ya se inició la toma / compañero calla la boca / cuidado con los pacos / que pueden dejar la escoba.*
- **En algun lugar del puerto**, mencionando a vida precária dos pescadores chilenos: *Un grito agudo del viento / atraviesa por los cerros: / donde se fueron ms hijos? / cuantos desaparecieron?*
- **El lazo**, explorando o desamparo e a invisibilidade do trabalhador: *Cuando el sol se inclinaba / lo encontré / en un rancho sombrío / de Lonquén / en un rancho de pobres / lo encontré / cuando el sol se inclinaba / en Lonquén.*
- **Canción de cuna para un niño vago**, voltada às crianças das *poblaciones callampas*: *La luna en el agua / va por la ciudad / bajo el puente un niño / sueña con volar.*
- **Muchachas del Telar**, escrita para as operárias das indústrias têxteis: *A ti / te llamaría Ana / te llamaría Juana / te llamaría Rosa / te llamaría hermosa / hilandera morena / pequeña mariposa / obrera del telar.*
- **Las casitas del barrio alto**, canção voltada aos moradores dos bairros elegantes de Santiago, rodeados de cinturões de pobreza: *Y las gentes de las casitas / se sonríen y se visitan / van juntitos al supermarket / y todos tienen un televisor.*

Salientamos que duas dessas composições, embora dirigidas à classe operária em geral, foram compostas para uma pessoa específica, que se manteve anônima na canção. Trata-se de *El alma llena de banderas*, feita para Miguel Ángel Aguillera, e *Cuando voy al trabajo*. Esta última, composta no ano de 1973, contando com edição póstuma, foi dedicada a José Ricardo Ahumada Vásquez, operário da construção civil que foi assassinado pelos esquadrões paramilitares do *Patria y Libertad*¹⁹⁰ durante uma manifestação pacífica contra a

¹⁹⁰ O *Patria y Libertad*, organização paramilitar formada em setembro de 1970, que contava com subvenções da CIA e de empresas privadas, pichava os muros de Santiago anunciando que “Jacarta vem aí”, para lembrar o

repressão e a violência. A canção, discorrendo sobre a vida dos operários moradores das *poblaciones*, e não mencionando o nome de Ahumada, universaliza seu caso particular. Os versos finais - *laborando el comienzo de una historia / sin saber el fin* - servem como alerta ao cerco que a oposição fechava cada vez mais em torno da *Unidad Popular* e seus apoiadores. Do mesmo modo, demonstram o que ocorre com os movimentos sociais que tentam mudanças, pois na América Latina, pelo menos desde o século XIX, sua dissolução por meio de matanças e intervenções armadas constitui-se em regra, e não exceção.

Salientamos um caso específico na obra de Víctor, no qual a personagem principal da canção é uma planta, pois, como as pessoas sempre estão no centro das canções, as paisagens nunca são protagonistas. Trata-se da canção *El pimiento*, composta em 1965 e gravada somente em edição póstuma. É no deserto de Atacama, no norte do país, que vive *El pimiento*, trabalhando noite e dia em busca de alimento. Víctor utiliza uma linguagem poética altamente simbólica, uma vez estabelecer a relação entre a luta obstinada e incessante da classe operária com a tenacidade da árvore. Esta, não se deixando vencer pela hostilidade do deserto, ainda é capaz de florescer em um incêndio vermelho intenso, religando-se, desse modo, ao sangue vivo derramado nas batalhas travadas pelo movimento operário. Nesta canção verifica-se de modo contundente o rumo que Víctor estava imprimindo à sua obra, pois nela há o uso de instrumentos variados, incluindo o *cultrún*, de procedência mapuche.¹⁹¹ Entremeando os versos cantados, o ambiente do deserto é “descrito” pela sonoplastia do *cultrún*, *bombo*, *charango*, *bongo*, *quenas* e *guitarra*, sugerindo a solidão, o silêncio e a vastidão do local. Então, *El Pimiento*:

*En el centro de la pampa / vive un pimiento / sol y viento pa'su vida / sol y viento. /
Coronado por la piedra / vive un pimiento / luna y viento lo vigilan / luna y viento. /
Cuando sus ramas florecen / es un incendio / tanto rojo que derraman / rojo entero. /
Nadie lo ve trabajar / debajo el suelo / cuando busca noche y dia / su alimento. /
Pimiento rojo del norte / atacameño / siento el canto de tus ramas / en el desierto. /
Debes seguir floreciendo / como un incendio / porque el norte es todo tuyo / todo
entero.*

massacre dos comunistas ocorrido na Indonésia em 1965.

¹⁹¹ Devemos lembrar que Víctor Jara tanto desenvolveu novos modos de interpretação para os instrumentos autóctones latino-americanos, como empregou gêneros musicais diferentes, como em *Oficina Abandonad* e *Arauco*, canções que fundem a sonoridade mapuche e andina com a música orquestral, e *El derecho de vivir en paz*, na qual se vale da música pop. As duas primeiras são obras inconclusas, pois faziam parte do balé *Los Siete Estados*, com música de Celso Garrido Lecca e Víctor Jara.

Não podemos deixar de mencionar, ainda, a ênfase dada ao amor em suas composições. Conforme as palavras de Víctor, a principal motivação que tinha para cantar era seu profundo sentimento de identificação com os chilenos desfavorecidos, tanto da cidade quanto do campo, e o seu amor por eles. Tinha consciência das injustiças sociais, pelas quais também passara, e de suas causas, o que o levava não somente a querer denunciá-las, mas, também, fazer algo para mudá-las. Esse amor é recorrente em sua obra: pode ser o amor a uma mulher, aos filhos, à Pátria, ao trabalho, à luta e ao povo, impelindo ao desejo de ação para a conscientização da necessidade de mudanças.

O tema do amor está presente em diversas composições, como em *Paloma quiero contarte*, *Cuando voy al trabajo* e *Poema 15*, esta última com texto de Pablo Neruda, mas salientaremos aqui *Te recuerdo Amanda*, canção de requintada poética sentimental, simultaneamente de amor e trabalho, combativa e política. Assim como procedemos com a canção anterior, reproduzimos o texto integral, pois a imbricação dos temas mencionados só pode ser apreendida levando em conta o poema em toda sua extensão:

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 / Son cinco minutos / la vida es eterna en cinco minutos. / Suena la sirena / de vuelta al trabajo / y tu caminando / los cinco minutos / te hacen florecer. / 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 / 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. / Te recuerdo Amanda / la calle mojada / corriendo a la fábrica / donde trabajaba Manuel.

Te recuerdo Amanda é uma canção realista e crítica, que fala do amor entre um casal de operários que podem ser de qualquer país latino-americano. Nas palavras de Víctor:

Yo puedo cantar el amor, pero en esos versos se está denunciando de fondo lo malo de la sociedad capitalista. *Te recuerdo Amanda* es una canción de amor de una muchacha y un obrero. Las condiciones de lucha de la clase obrera son así. Esta muchacha pierde al hombre, porque este obrero muere.

Entonces, el amor adquiere otras dimensiones, convirtiéndose en drama social.¹⁹²

Para Víctor, há a necessidade de toda uma nova ética que não banalize os sentimentos, tornando-os um bem de consumo a mais, como se depreende de suas palavras quando indagado acerca do lugar que a temática amorosa ocuparia no movimento da *Nueva Canción Chilena*: “Nos preocupamos del amor, pero no hacemos comercio con las frustraciones amorosas, que están en la base de la canción de consumo”.¹⁹³

Com efeito, sua música valorizou um olhar profundamente humano de seu entorno social e, num primeiro momento, este realismo crítico voltou-se especialmente para a realidade rural, deslocando-se gradativamente para o cenário urbano, especialmente o das *poblaciones*. Cantar as pessoas humildes, apostar em sua criatividade, faz parte de sua crença no potencial humano, permeando toda a sua obra.

Portanto, a opção política de Víctor Jara se manifesta em suas canções por meio da vinculação estabelecida entre seus valores e as aspirações populares e o modo como ele os dá a conhecer em suas melodias. Apontando as situações vividas pelas pessoas comuns do campo e da cidade, algumas dessas composições, mesmo tendo um caráter mais “descritivo”,¹⁹⁴ possibilitam a inclusão de modos de percepção do mundo não hegemônicos que estão contidos nas melodias e mensagens poéticas das canções, dando-se a conhecer por meio delas.

Por isso, não consideramos que as suas canções sem uma proposta revolucionária estritamente definida (voltadas à comprovação ou descrição de realidades injustas e arbitrarias), transmitam uma visão estática em tudo oposta às canções com força programática e ideologia precisa. A nosso ver, não é preciso que sejam explicitamente reivindicativas para que sejam políticas, porque sua gênese está fortemente alicerçada nas condições concretas de existência dos personagens retratados: esta urgência de “testemunhar” teria eficácia política e social por sua índole demonstrativa ser real, direta e simples, sem que com isso se perca a profundidade da realidade social na qual estão inseridas as personagens. Poderíamos dizer que

¹⁹² JARA, Víctor. Introdução a *Te Recuerdo Amanda*, em programa gravado ao vivo para a Televisão do Peru, em julho de 1973.

¹⁹³ NUEVA CANCIÓN CHILENA PROVOCA INTERÉS INFORMATIVO EN EL EXTERIOR. *El Siglo*, Santiago de Chile, 9 mar. 1972, p. 11.

¹⁹⁴ Essas composições, versando sobre problemáticas universais, não se restringem à descrição de problemas circunscritos à época em que foram compostas, sendo reiteradas em diferentes processos históricos, pelas lutas travadas em torno da atribuição de sentido do seu significado cultural. Não se trata, por isso, da idealização da música como um produto da criatividade e genialidade de seu compositor, e, portanto, “eterna”, como habitualmente é feito no campo da música erudita. Ver: BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos*: reflexões sobre música e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 64-65. Também BLOCH, op. cit., p. 171-172.

são músicas que convidam a refletir na situação de vida de pessoas que, até este momento, não faziam parte da “galeria” de tipos representativos do Chile. A isto se acresce a intervenção direta de Víctor – artística e pessoal -, no processo histórico da então denominada “via chilena ao socialismo”, e nos enfrentamentos vivenciados nesta época. Embates esses que lhe custaram a vida, pois não hesitou em tomar *partido hasta mancharse*.

Assim, a evolução de sua obra, tanto no que se refere ao conteúdo quanto à forma das melodias, incluindo nisso o aperfeiçoamento técnico vocal e instrumental que tanto buscou, é feita sem perder seu objetivo primeiro: o povo, que lhe deu os motivos, inspirações e notas, pois cada canção de Víctor é uma página das vidas e lutas dos trabalhadores chilenos e latino-americanos. Suas músicas tentam demonstrar aos trabalhadores que é possível, e também que é preciso, sua participação no poder popular. E nisto sua *guitarra* tem um papel primordial, como declara em seu *Manifiesto*:



*Que no es guitarra de rico
Ni cosa que se parezca.
Mi canto es de los andamios
Para alcanzar las estrellas.*

Capítulo 3

SONS DO PASSADO E DO PRESENTE: O PROCESSO REVOLUCIONÁRIO NO DISCO *LA POBLACIÓN*

*Yo canto a los que no pueden ir a la universidad,
a los que viven penosa y duramente de su trabajo,
a los que son engañados por los demás.
Todos esos que se llaman pueblo,
con toda la magnificencia que encierra esa palabra.*
VÍCTOR JARA¹⁹⁵

Neste capítulo procederemos à análise do disco *La Población*, e, para tanto, julgamos ser necessário alguns esclarecimentos acerca da inserção da obra de Víctor Jara no governo da *Unidad Popular*, a fim de que possamos compreender o tratamento dispensado por este artista a um acontecimento pretérito específico – a *toma* na Comuna de Barrancas – no presente de seu compositor.

Para tanto, inicialmente trataremos da articulação entre o movimento artístico-cultural da *Nueva Canción Chilena* e o projeto cultural da *Unidad Popular*.

Em seguida, explanaremos sobre como a música de Víctor Jara se insere neste projeto, analisando o tratamento por ele dispensado à música como proposta prática de intervenção social.

Feito isto, nos deteremos na obra musical poético-dramática *La Población*, situando, num primeiro momento, o porquê da escolha desta temática por parte de Víctor, o desenvolvimento da produção do disco e a compreensão da “tarefa de recordar” nele inserido. Após, destacaremos o disco *La Población* como a solução própria de Víctor tanto às polêmicas sobre a condução do processo revolucionário quanto aos problemas estabelecidos em torno à política cultural neste momento. Por fim, procederemos à análise da estrutura do disco e das canções que o compõem.

¹⁹⁵ Entrevista de Víctor Jara a MALDONADO, Carlos. La mejor escuela para el canto es la vida. *El Siglo*, Santiago de Chile, 14 oct. 1972, p. 12.

3.1. LA NUEVA CANCIÓN CHILENA E O PROJETO CULTURAL DA UNIDAD POPULAR

Em novembro de 1970, a vitória de Salvador Allende nas eleições presidenciais realizadas em setembro deste ano foi confirmada pelo Congresso Nacional, instaurando-se, assim, o governo socialista no Chile. Reunindo as forças políticas de esquerda¹⁹⁶ de tendência majoritariamente marxista, esse triunfo implicava, para além das transformações das estruturas política, social e econômica vigentes, uma grande revolução ética e cultural, que encontrava seu ponto de referência no “homem novo”, o “homem do futuro”, seguindo, em grande medida, a influência da Revolução Cubana e de Ernesto Che Guevara. Portanto, o que se colocava era a humanização da sociedade, buscando soluções para as injustiças com a construção de um projeto anti-imperialista, humanista e igualitário, no qual o individualismo e a exploração da propriedade privada deveriam ser abolidos.

Neste marco, a construção de uma nova cultura que consolidasse as propostas do recente governo apresentava-se como um dos maiores desafios a ser enfrentado, devendo expressar esses valores há muito reivindicados por grandes parcelas dos setores populares e estudantis, mas que agora eram vistos como uma esperança que iria, por fim, tornar-se realidade. Embora os elementos educacionais e econômicos e os processos deles derivados¹⁹⁷ fossem essenciais para a afirmação dessa cultura, à produção artística coube um papel fundamental como transmissora da nova direção política e visão de mundo a ser impulsionada pelo projeto socialista. A música, a nosso ver, foi a expressão artística que melhor exprimiu o novo sentido do processo cultural chileno, constituindo-se tanto em um testemunho do governo socialista de Salvador Allende quanto em um referente de identidade daqueles que apoiaram este projeto.

Influenciando e sendo influenciada pela realidade da luta social, portanto, em toda a atividade política deste período, a música constituiu-se em um elemento a mais para a afirmação da nova sociedade, que tinha como seu ponto central a inserção do povo como

¹⁹⁶ A *Unidad Popular* foi uma coligação de esquerda criada em 1969, com aliança entre *Partido Comunista* (PC), *Partido Socialista* (PS), *Partido Radical* (PR), *Movimiento de Acción Popular Unitário* (MAPU), *Partido Social Demócrata* (PSD) e *Acción Popular Independiente* (API). O *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) não se integrou à UP: formado em 1965, e tomando, em 1967 sua conformação definitiva, com uma base estudantil-universitária especialmente forte na cidade de Concepción, elegeu a via armada para a tomada do poder. O MIR, diferentemente do PC, tinha pouca penetração nos setores do operariado.

¹⁹⁷ Dentre eles, a reforma agrária, a nacionalização do cobre, a criação da Área de Propriedade Social, as iniciativas na área de construção para os setores populares e as reformas educacionais.

agente revolucionário. Neste sentido, os músicos reunidos em torno do movimento musical conhecido como *Nueva Canción Chilena* contribuíram ativamente tanto na campanha presidencial de Allende quanto nas tarefas delineadas no *Programa de la Unidad Popular*, apresentado no dia 22 de dezembro de 1969, fazendo seu esse compromisso político:

Las profundas transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario, educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo y abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto.

*Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de su creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción. Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización.*¹⁹⁸

O *Programa* toca em um ponto muitas vezes negligenciado, que é o fato de a NCCh já estar desenvolvendo, desde pelo menos meados dos ano 1960, uma atitude crítica dirigida à conquista da igualdade social e superação da pobreza, não só em sentido local, mas, também, continental. Ou seja, tratava-se de um movimento musical imbricado no interior de uma realidade precisa, que determinou em grande medida não só as propostas estéticas de seus criadores como, igualmente, seus questionamentos éticos, não se constituindo, por isso, em um produto da *Unidad Popular*, embora a NCCh tenha acompanhado tanto sua campanha quanto seu governo. Mesmo que o enlace entre arte e política como função prática tenha ocorrido, não pode ser descuidado seu aspecto de música “problema”, questionando os limites da música oficial nacional ao revelar estruturas musicais e textuais de regiões distantes dos centros cosmopolitas totalmente desconhecidas para a maioria das pessoas. Portanto, como salienta Cesar Albornoz,¹⁹⁹ as inquietudes políticas e culturais resultantes deste movimento terminaram se expressando no próprio governo, por meio da identificação de suas propostas, pois a NCCh havia se tornado o referente cultural da política de esquerda no Chile.

Desse modo, iniciou-se um governo com a proposta de uma cultura verdadeiramente democrática, na qual o povo era o ponto nodal ao qual se dirigiram as transformações

¹⁹⁸ Programa de la Unidad Popular. *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, ago. 1970. p. 59. Grifos nossos.

¹⁹⁹ ALBORNOZ, César. La cultura en la Unidad Popular: porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. In: PINTO VALLEJOS, Julio (coord.). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: LOM, 2005. p. 149.

propostas pelo Estado, assim como o agente chamado a colocá-las em prática. À arte caberia a função de tornar a cultura acessível a todos, e a NCCh, apesar de já ter uma evolução prévia nos movimentos sociais populares, tomou a tarefa de ter uma maior incidência na direção e organização populares, pois “el desafío ahora consistia, más que en proponer, denunciar o criticar, en construir”.²⁰⁰

Estabeleceu-se, porém, uma controvérsia entre as propostas estéticas de dinamismo, liberdade e inovação, na área cultural, e os projetos políticos de compromisso e responsabilidade dos artistas, pois a prioridade, ao recair na construção de uma cultura nacional que tivesse como protagonistas o povo e os trabalhadores, implicava em que inovações vinculadas a expressões forâneas ou “doutas” fossem identificadas, muitas vezes, ao imperialismo e à colonização cultural.

Outro ponto levado em consideração foi o de como conciliar a exigência de uma cultura popular inovadora, portanto inédita, com as propostas já existentes e praticadas pelos artistas da NCCh, pois estes, ao mesmo tempo em que dirigiam suas composições individuais ao povo, tomado como um sujeito coletivo, entendiam que sua obra deveria ser livre tanto na forma quanto no conteúdo, e com isso expressar a nova visão que, difundida desde os setores populares, deveria prevalecer sobre o bloco de poder hegemônico neste período.²⁰¹ Isto é, tratava-se de como conciliar a já existente combatividade e engajamento dos artistas em prol das transformações sociais com a tomada de posição em torno ao projeto do governo, sem que com isso a expressão artística ficasse encapsulada em formas previamente estabelecidas e fixadas.

Em torno desse debate cultural sobre o compromisso político dos artistas, e na tentativa de um planejamento eficaz para realizar as mudanças estruturais coerentes com os valores expressos pelo governo, desenvolveram-se, no interior da *Unidad Popular*, as discussões sobre as tarefas que caberiam aos artistas em seu papel de organizadores da nova ética social. Enfatizou-se a comunicação direta na “batalha pela produção”, com a participação tanto em oficinas de criação artística quanto em aulas que eram oferecidas em sindicatos e *poblaciones*. Ou seja, tratava-se do entendimento da “missão” a ser enfrentada – a responsabilidade da geração de uma nova visão de mundo tendo como ponto de partida os movimentos populares. E isto implicava não somente a participação comprometida dos

²⁰⁰ ALBORNOZ, op. cit., p. 149.

²⁰¹ Um dos melhores exemplos desse coletivo protagonista é o hino da campanha da *Unidad Popular* intitulado *Venceremos*, cuja primeira versão contou com letra de Víctor Jara e música de Sergio Ortega, em uma parceria entre o erudito e o popular, visto o último haver sido professor no Conservatório Nacional de Música e grande impulsionador da fusão de ritmos, estilos e gêneros musicais no movimento da NCCh.

trabalhadores, como, também, a dos próprios artistas, que deveriam estar organizados e conscientes das atitudes e ações requeridas para sua adequação ao projeto cultural de transição ao socialismo.²⁰²

Com efeito, a última das quarenta medidas divulgada no *Programa de la Unidad Popular* referia-se à criação do *Instituto Nacional del Arte y la Cultura*, bem como escolas de formação artística em todas as comunas,²⁰³ a fim de estimular, orientar, coordenar e apoiar o movimento popular. No entanto, o projeto nunca foi posto em prática, e os artistas que tinham por convicção a implantação do socialismo continuaram criando e compondo de forma voluntária e, por vezes, improvisada. Como agora não se tratava apenas de denunciar, mas, também, de esclarecer os diferentes setores da população acerca das implicações do projeto da *Unidad Popular*, convidando-os a tomar parte neste processo, foi divulgada a existência de uma “crise” entre os artistas, vista como uma espécie de período de “transição”, pois, não sendo mais a revolução um “sonho”, teria que existir uma reorientação tanto na escolha de temas e problemas quanto nas formas musicais eficazes à realidade imediata do processo revolucionário.

Ricardo García, jornalista e promotor dos *Festivales de la Nueva Canción*, analisando a denominada “crise” da NCCh e o desempenho dos artistas e compositores durante o *Tercer Festival de la Nueva Canción Chilena*, realizado de 20 a 21 de novembro de 1971, esclarece que:

... los artistas que lucharon por un cambio total se han encontrado con que sus esfuerzos no son utilizados, no son dirigidos y orientados en su totalidad. Se advierte la ausencia de un plan definido, claro y rotundo con respecto a la creación artística, y entonces el compositor o el cantante no logran tampoco entregar lo mejor de si. Existen dudas, rivalidades, y el objetivo que antes era claro, el motivo creador se diluye, se escapa.²⁰⁴

As rivalidades aludidas por Ricardo García expressaram-se já no ano de 1970 com o manifesto de um grupo de escritores encabeçados pelo poeta Enrique Lihn. Intitulado *Por la creación de una cultura popular nacional*, o texto criticava a postura ortodoxa de não

²⁰² É importante salientar que se chamava a essa militância, em grande medida, a fim de fazer frente às campanhas organizadas pela oposição para fomentar o caos e a desordem, nas quais os meios de comunicação tiveram importância vital, incitando à violência, desobediência civil e apresentando versões distorcidas das situações e das intenções do governo. Allende, que era contrário a coibir a liberdade de expressão, chegou a afirmar que o modo como a oposição a utilizava não era “libertad sino libertinaje”. Ver: JARA, Joan, op. cit., p. 169.

²⁰³ Programa de la Unidad Popular, op. cit., p. 64.

²⁰⁴ GARCÍA, Ricardo. La Nueva Canción Chilena perdió el ritmo. *Ramona*, Santiago de Chile, 29 feb. 1972, p. 13.

utilização das ferramentas culturais capitalistas, pois, com isso, deixava-se de reconhecer toda uma trajetória de criação feita pela sociedade burguesa.

Lihn advertia sobre o risco de uma política cultural paternalista que, buscando a afirmação de uma cultura proletária, não iria além de entregar a cultura aos despossuídos, não os tornando, desse modo, protagonistas do processo cultural. Atentando para a urgência de uma política cultural que acompanhasse as mudanças no processo revolucionário, Lihn afirmava que esta deveria se ajustar tanto ao momento vivido pela sociedade quanto à direção do processo, pois, ao antecipar algo que não estaria pronto, tanto não se lutaria com os meios que estivessem à disposição, quanto não se atentaria para os que deveriam ser criados no curso do processo.²⁰⁵ Ou seja, Lihn ponderava sobre a impossibilidade de implantação de uma nova cultura “inteira”, pois esta só adviria com a atribuição de sentidos efetuada no percurso das lutas travadas em torno às possibilidades de afirmação dessa política cultural, identificando, no decorrer do processo revolucionário, os reajustes que poderiam ou deveriam ser feitos a fim de atender às transformações operadas.

Diferindo de Lihn, para o Partido Comunista (PC) a contradição se dava entre a cultura burguesa e a proletária, cabendo à segunda efetuar a síntese do conflito por meio do triunfo da consciência revolucionária. Em setembro de 1971 o PC asseverava que o governo da *Unidad Popular*, ao não ter um plano teórico e prático definido acerca dos elementos que deveriam constar na revolução cultural chilena, não estaria conseguindo atingir o objetivo último do desafio histórico que estava se desenvolvendo: a ideologia do proletariado como conteúdo cultural dominante na nova sociedade. Portanto, diferente do que ocorria com a orientação política, o PC conclamava os trabalhadores da cultura à aceleração do processo, devendo estes “readecuar su militancia partidária, de preferencia en bases de industria y poblaciones. Necesitamos que se produzca un íntimo diálogo entre el pueblo y sus creadores, pero no solo a través de sus obras o de encuentros ocasionales, sino en un conocimiento vital y diario”.²⁰⁶

Em outubro de 1972, o PC continuava afirmando a falta de consistência do projeto cultural como demonstra as críticas de Carlos Maldonado à manutenção do entendimento da “cultura” como sinônimo de “artes”, isso implicando a permanência da compreensão da arte como sendo uma dádiva generosa dos artistas à sociedade. Embora Maldonado reconhecesse a importância das ações e reflexões críticas dos artistas para a política cultural, entendia que o

²⁰⁵ LIHN, Enrique. La cultura en la vía al socialismo, citado por ALBORNOZ, op. cit., p. 162-163. O manifesto de Enrique Lihn foi publicado no Chile no ano de 1971.

²⁰⁶ MALDONADO, Carlos. La revolución chilena y los problemas de la cultura. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del PC, realizada los días 11-12 septiembre 1971, citado por ALBORNOZ, op. cit., p. 164. Carlos Maldonado era o responsável pela Frente de Cultura do PC.

objetivo último desta deveria ser fomentar a participação popular neste processo. O caminho apontado como imprescindível para isso era a “organización de masas que se preocupa de atender, planificar e impulsar las necesidades culturales en un sindicato, en una Junta de Vecinos, en un Asentamiento Campesino o Centro de Reforma Agraria, en una Asociación de Empleados, en un colegio, en un barrio o en un villorio”.²⁰⁷ Ou seja, exercer a tarefa prática de chegar às organizações populares, divulgando conhecimento e gerando debates a fim de fortalecer a presença ativa, organizada e consciente do povo.

Por seu lado Enrique Rivera, escritor e Diretor de Cultura da Presidência da República, ao refletir sobre “¿Para que sirve una política cultural?”, concluiu que “para ninguna otra cosa que no sea comenzar un ancho y profundo proceso de revolución cultural que abarque y comprometa la actividad general de nuestro pueblo”,²⁰⁸ pois o socialismo deveria se edificar tendo por base tudo aquilo que tivesse sido criado precedentemente, cabendo ao povo a tarefa de “asimilar y reelaborar la rica herencia cultural de la humanidad, entendida en su sentido más amplio”. Salientando que a “nova cultura” não poderia ser criada como por “encanto”, Rivera ponderava que este processo se abreviaria se levasse em conta os canais de sua distribuição, fazendo com que o povo tivesse pleno acesso à cultura, ainda que fosse “la ‘tradicional’, la que, para comenzar, nos bastaría y ocuparía buena parte de nuestra capacidad de asimilación”, isto é, admitindo a validade da cultura burguesa para o aprofundamento do processo de construção do socialismo.

Para Rivera, deveria existir a discussão, especialmente no interior dos partidos que formavam a *Unidad Popular*, sobre os limites do termo “cultural”, uma vez este ficar restringido, na maior parte das vezes, ao produto das atividades artísticas ou ao produto das atividades humanas de forma ampla. Para exemplificar esta situação, este autor tomou como ponto de referência os anúncios da “parte cultural” de um ato político, identificada, quase sempre, com algum espetáculo artístico posterior ao seu desenvolvimento. Para Rivera “muy pocos se hallan en condiciones de comprender que el acto político propiamente tal, *también* sea un echo cultural, y que tal calidad alcance, incluso, al partido que organiza el acto en cuanto organización social”.²⁰⁹ Ou seja, não deveria haver teoria desconectada da prática, cabendo aos integrantes dos partidos, investidos em sua capacidade intelectual de organização e direção, elaborarem essas políticas tendo em conta o papel que os bens culturais das mais

²⁰⁷ MALDONADO, Carlos. Donde está la política cultural? *La Quinta Rueda*, Santiago de Chile, oct. 1972, p.12-13.

²⁰⁸ RIVERA, Enrique. Política Cultural: para comenzar a hablar. *La Quinta Rueda*, Santiago de Chile, nov. 1972, p. 8-9.

²⁰⁹ RIVERA, op. cit, p. 8. Grifos do autor.

diversas procedências possuiriam no desenvolvimento das sociedades. Enfatizando o *Programa Básico de la Unidad Popular* e a constatação de que a nova cultura não poderia ser criada por decreto, Rivera sustentava que a criação de uma política cultural, embora devesse contar com a direção, orientação, coordenação e centralização de recursos por parte do governo, não poderia ser de sua exclusiva responsabilidade: pelo contrário, esta tarefa deveria envolver o conjunto da sociedade e suas instituições, contando especialmente com seus intelectuais e a presença ativa das massas populares. No entanto, de nada valeria que todos os setores se empenhassem nesta tarefa, se o significado estreito e empobrecido do que era entendido por cultura não fosse retificado, pois, derivando da indefinição e falta de conteúdo do termo, abrir-se-ia passo para a burocracia dos funcionários, pressupondo o desligamento destes com os objetivos gerais e a finalidade de suas atividades, e, por extensão, com a perda do contato com as massas, uma vez o sentido social do seu trabalho se dissipar.

Esse contato direto, no que diz respeito à música, era reforçado pelas apresentações ao vivo, pois se anteriormente os artistas já exerciam essas atividades, agora o faziam contando com o apoio do governo, tanto no país quanto no estrangeiro. Com o caráter de intervenção direta tentava-se contrabalançar a falta de transmissão nos meios de comunicação de massa, pois, conforme César Alborno, as músicas do movimento da NCCh “nunca fueron grandes éxitos de venta ni tuvieron gran difusión. Y la responsabilidad era compartida por la industria musical, al no ver la potencialidad comercial de la música”.²¹⁰



Inti-Illimani, 1973: apresentações nas ruas de Santiago.

²¹⁰ ALBORNÓZ, op. cit., p. 160. O autor refere que a NCCh, apesar de querer abarcar a maior quantidade de público possível, não possuía uma proposta musical massiva: seu público foi sempre restringido e isto se acentuou quando a maioria de seus integrantes assumiu uma posição militante ao lado do governo.

Situação esta que é ressaltada, igualmente, por Hilenia Inostroza Madariaga, esclarecendo que, ao contrário do que dizem vários relatos destinados a apoiar a NCCh, ela não era de consumo massivo nem possuía a cobertura dos meios de comunicação, daí a importância do contato direto proporcionado nas *Peñas* e nos *Festivales*, pois o público assistia, sim, aos eventos musicais: “La NCCh no tuvo esa importancia mediática, no se vendía su música en las cantidades que se vendía la música pop, por ello, el contacto con el público era fundamental para comunicar sus ideas, y en el fondo para cumplir el papel de actor social que se habían designado”.²¹¹

O que ocorria, portanto, era a contradição entre o compromisso político dos artistas e a liberdade criativa, pois as manifestações culturais vinculadas a expressões forâneas ou “doutas”, eram identificadas, muitas vezes, com a colonização cultural imperialista, e, por isso, não eram consideradas como válidas para a condução do processo revolucionário.

Com isto o movimento da NCCh tendia a ficar cada vez mais confinado ao círculo dos partidários do governo, pois, se por um lado, não era divulgada nos grandes meios de comunicação de massa, em sua maior parte de propriedade dos setores de oposição, por outro, coibia a integração de setores expressivos da população que, independente de sua posição política, escutavam a música “alienante”²¹² tão criticada pela cultura partidária. E tampouco o Estado podia afrontar essa situação, dada sua impossibilidade de gerar o acesso real da NCCh aos meios de comunicação de massa, pois as “operações ruína” empreendidas pelo governo estadunidense para desestabilizar o governo de Salvador Allende passavam por financiamentos aos *Partidos Demócrata Cristiano* e *Nacional* para a compra de estações de rádios, disseminando as táticas alarmistas de caos e ingovernabilidade do governo “marxista” sustentadas pela oposição. Como esclarece Luiz Alberto Moniz Bandeira, “em meados de 1971 a oposição controlava 70% da imprensa escrita e 115 emissoras, das 155 existentes no Chile, entre elas a cadeia de maior potência”.²¹³

²¹¹ INOSTROZA MADARIAGA, Hilenia. *Yo no canto por cantar... Nueva Canción Chilena y figura del cantautor (1964-1973)*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Instituto de Historia, Santiago de Chile, 2006. p. 69-70. A autora salienta (p. 70) que a NCCh não podia competir com a *Nueva Ola* ou com os Beatles, assim como os espaços televisivos, como o programa *Música Libre*, pois estes eram os fenômenos populares do momento, especialmente entre os jovens, e, por isso, era o que contava com cobertura nos meios de comunicação.

²¹² Escrevemos isto pensando no grupo chileno *Los Jaivas*, particularmente o rock *Todos Juntos*, de 1972, de cunho fortemente crítico. O refrão da música sugere a proposta deste grupo musical: *para qué vivir tan separados / si la tierra nos quiere juntar / si este mundo es uno y para todos / todos juntos vamos a vivir*.

²¹³ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *Fórmula para o caos: a derrubada de Salvador Allende 1970-1973*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 262-263. Para as intervenções da CIA no Chile ver: *ACCIÓN ENCUBIERTA EN CHILE 1963-1973 - INFORME CHURCH*. Disponível em: <http://www.derechos.org/nizkor/chile>. Acesso em: 15 set. 2009.

Desse modo, nos parece que a construção dessa cultura proletária “essencial” foi tomada como uma forma de luta de um “povo” que, ao não se deixar “contaminar” pela produção da indústria cultural comercial, seria capaz de preservar suas expressões autênticas, não se deixando manipular pelo estrangeirismo alienante. E, apesar do movimento da NCCh nunca haver alcançado a hegemonia cultural, mesmo no período do governo de Salvador Allende, pouco se atentou para o fato de que a canalização de diferentes expressões artísticas, visando à síntese do novo e transgressor com o comprometido e revolucionário, proporcionariam a imbricação da liberdade de criação com a proposta cultural do governo.

César Albornoz salienta que, embora para o PC não se tratasse, como em Enrique Lihn, de recuperar a liberdade criativa ou resgatar elementos da cultura burguesa, ambos eram críticos à política governamental, que não correspondia às expectativas teóricas levantadas. No entanto, a atividade cultural modelava-se ao ambiente, fazendo com que o povo tivesse a arte mais próxima de si do que nunca, pois “la actividad respondía al convencimiento y compromiso individual de aquellos mismos creadores que, por años, postulaban al ‘hombre nuevo’ en sus obras”.²¹⁴



1970: disco com músicas de Víctor Jara e do grupo *Quilapayún*.

²¹⁴ ALBORNÓZ, op. cit., p. 165.

Portanto, como bem salienta Antonio Gramsci,²¹⁵ se o mundo cultural pelo qual se luta é um fato vivo e necessário, ele encontrará seus artistas, dada sua expansividade ser irresistível, não dependendo, por isso, de pressões políticas para que a arte expresse um determinado conteúdo fixado previamente. A nosso ver, tal ocorreu com os músicos “espontâneos” da NCCh, dentre eles Víctor Jara, que levaram adiante sua obra mesmo na ausência de um plano definido e claro na área da política cultural.

3.2 *EL HOMBRE ES UN CREADOR: A MÚSICA COMO PRÁTICA DE INTERVENÇÃO SOCIAL*

Podemos dizer que, para Víctor Jara, tão importante quanto o conteúdo de suas canções era a prática de mobilização a elas associada, uma vez suas significações estarem vinculadas tanto às suas motivações pessoais quanto às experiências vividas por boa parcela da sociedade neste período.

Consideramos que a obra de Víctor consegue realizar a síntese entre, por um lado, liberdade criativa, valendo-se de elementos da cultura dominante, e, por outro, participação na tarefa prática de construir uma nova sociedade. A par das medidas institucionais terem ou não a eficiência desejada, nele prevaleceu o compromisso individual aliado à sua convicção da possibilidade desta nova cultura. Portanto, entendemos que para este compositor não havia contradição entre compromisso político e liberdade criativa: sua obra demonstra como o projeto proposto pelo governo Allende, ao mesclar-se com elementos da cultura hegemônica nos meios de comunicação, pode dela valer-se para alcançar os fins desejados, dentre eles a valorização da cultura nacional contra o modo de vida estadunidense que cada vez mais impunha sua hegemonia entre as diferentes classes sociais locais. É o que Jara denomina “invasão da invasão cultural”, quando do lançamento do seu disco *El derecho de vivir en Paz*, no ano de 1971. Nele, o convite à participação para as mulheres das *poblaciones*, assim como a solidariedade à resistência vietnamita são feitas ao som da guitarra elétrica do conjunto *Los Blops*, aliando, desse modo, o rock progressivo à denúncia social.²¹⁶

²¹⁵ GRAMSCI, op. cit., v. 6, p. 260.

²¹⁶ Trata-se das duas primeiras faixas do disco – *El derecho de vivir en paz* e *Abre la Ventana* –, a primeira com acompanhamento de *guitarra*, baixo e *tiple*; a segunda, com violão e *guitarra* de 12. Víctor Jara inicia sua “apresentação” com o impacto direto de duas músicas que, vinculadas à indústria capitalista, são opostas, para muitos, à nova cultura proletária.

Assim, a utilização do “estrangeiro” validaria o projeto revolucionário, pois, propondo uma música que contribuísse na subversão da ordem existente, Víctor operou uma inversão das propostas da cultura burguesa ligada apenas à “qualidade” do talento individual e à inovação do estilo musical, disto resultando uma denúncia dos objetivos e fins da indústria cultural capitalista:

Por sus medios de información, la burguesía le dicta a la masa falsos patrones de vida e ideales deformados, que se basan en el ideal de vida norteamericana, en el conformismo, el anticomunismo y en la mediocridad. De tal modo se pretende crear un hombre tipo, que responda como un robot a las exigencias de la máquina dictatorial que lo gobierna, anulando toda individualidad e iniciativa creadora. En esa situación el hombre queda aislado y sin poder comunicarse con los demás.²¹⁷

Como afirma Joan Jara, Víctor compunha canções comprometidas com o governo popular não porque isto tivesse algo a ver com a “linha do partido”, mas porque era o que realmente sentia, dada a possibilidade vislumbrada da construção, por meios pacíficos, do socialismo.²¹⁸ Entretanto, isto não deve ser entendido como uma autonomia irrestrita quanto à doutrina partidária, pois Víctor, embora mantendo sua independência no que se referia à forma e conteúdo de suas canções, manteve-se fiel aos preceitos do PC, que, em sua opinião, era o que melhor expressava seus ideais: “creo que con lo poco que conoces a mi familia y los amigos con que me he criado puedes comprobar que estoy hecho para conocer la realidad. Y mi ideal como comunista no tiene más altura que apoyar y reforzar a los que creen que con un régimen del pueblo, el pueblo será feliz”.²¹⁹

²¹⁷ Entrevista de Víctor Jara a GRANDE, Carmen. El canto, un arma de lucha. *La Nación*, Santiago de Chile, 24 ene. 1971, p. 1.

²¹⁸ Esclarecemos, de modo bastante simplificado, que a via não-armada (sustentada pelo PC, Salvador Allende e setores do PS), defendia a Frente de Libertação Popular, preconizando duas etapas distintas para chegar ao socialismo: a primeira seria a nacional-democrática, com uma aliança entre as forças populares e as da burguesia progressista, a fim de isolar a oligarquia, o imperialismo e o capital monopolista, implicando em aliança e diálogo com a Democracia Cristã. Isto possibilitaria passar à segunda etapa, que seria a de transição ao socialismo. A via armada (defendida principalmente pelo MIR, a esquerda do PS e pelo MAPU) preconizava a Frente de Trabalhadores, com alianças só entre partidos que representassem as camadas populares, assim como a revolução em etapa única, sem constituição de fase anterior. Coexistindo essas duas estratégias na *Unidad Popular*, elas não deixaram de se refletir nas organizações populares, especialmente a partir do ano de 1972, devido aos debates sobre a necessidade de acelerar ou consolidar as conquistas do governo. Neste ano, com o término da divisão da classe dominante, expressa na criação da *Confederación Democrática* (aliança entre o *Partido Nacional*, *Democracia Cristiana* e *Partido Radical*) e o preparo e realização, em outubro, do *Paro Patronal*, aprofundaram-se as discussões sobre a afirmação do poder popular, manifestando-se as divergências entre as distintas vias. O MIR concebia o poder popular como um poder dual e paralelo à CUT, ao Parlamento, ao Congresso e aos partidos da UP, contando com grande influência no movimento dos *pobladores* e nos meios estudantis. Por sua vez, o PS não concebia um poder dual, mas defendia a autonomia do poder popular frente ao governo da UP e da CUT. Salvador Allende, os setores do PS a ele ligados e o PC defendiam o fortalecimento do poder popular, porém não como forças paralelas ao governo, mas como forças populares unidas a este.

²¹⁹ Carta de Víctor Jara à sua esposa, de 28 de setembro de 1961. In: JARA, Joan, op. cit., p. 70.

Essa militância, contudo, apesar de ser comprometida e disciplinada, era muito crítica, pois, como salienta Joan Jara,²²⁰ Víctor nunca foi um teórico ou um dogmático, valorizando muito mais o fato de ter chegado à política por sua própria experiência de vida.

Situação esta sintetizada no depoimento de Eugenia Arrieta, para quem Víctor não interpretava o povo, pois, sendo um deles, cantava o que qualquer um deles cantaria, não suportando, por isso, a demagogia: “Tuvo siempre muy claro que ser comunista era una herramienta, no un fin en sí, y si no le servía buscaría otra. Su fin era que las cosas cambiaran. Cuando el partido era muy sectario y ortodoxo, Víctor se mostraba en desacuerdo”.²²¹

Juan Pablo Orrego, integrante do conjunto *Los Blops*, evidencia essa confrontação entre Víctor e a ortodoxia do PC. Dizendo que o conjunto era mal visto tanto pela esquerda, por produzir música “alienada”, quanto pela direita, por acharem que eram comunistas pelo teor de suas canções, Orrego relata que, no ano de 1970, quando da edição de seu primeiro disco pelo selo da DICAP, tiveram problemas com suas composições, pois a gravadora queria que a letra de uma de suas canções fosse modificada.²²² Prosseguindo, declara que Víctor - participante como convidado na gravação do álbum -, foi “muy duro y muy firme. Los mandó a freír monos a la cresta, les dijo que eran unos ignorantes y que no entendían nada, que nosotros éramos unos poetas y unos artistas y que ellos eran unos brutos, y nunca más nos volvieron a molestar, gracias a Víctor”.²²³

Acrescentando que Jara afrontou, nessa ocasião, tanto os executivos da DICAP quanto os ortodoxos do PC, Orrego relembra as discussões travadas nesse momento sobre o papel que a música deveria ter no processo chileno, dizendo que muitos grupos, ao quererem fazer a revolução através da música, esqueciam que a educação popular e política poderiam ser feitas de uma maneira poética e artística. Viés este que, na opinião de Orrego, Víctor buscava, aperfeiçoando sua técnica musical e aprendendo, nos ensaios dos *Los Blops*, novas harmonias e acordes, pois “le interesaba el fenómeno del pop y el rock, y no se cerraba en absoluto a eso”.²²⁴

²²⁰ Depoimento de Joan Jara. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 38.

²²¹ Depoimento de Eugenia Arrieta “Quena”. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 82.

²²² Trata-se da canção *Los Momentos*, uma das mais conhecidas do conjunto *Los Blops*, do álbum homônimo de 1970.

²²³ Depoimento de Juan Pablo Orrego. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 72.

²²⁴ Idem, p. 72-73. Essa experimentação vinha desde antes, conforme apreendemos no depoimento de Patricio Castillo, membro fundador do conjunto Quilapayún e colaborador musical de Víctor, como no caso da canção *Plegaria a un Labrador*, vencedora do *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*, em 1969, onde o trabalho musical foi feito em parceria entre os dois: “El tenía la parte A, toda la parte lenta del tema, pero le faltaba la B, que creamos ahí... Cuando empieza la parte B, yo puse unos acordes allí que no eran míos, sino que estaban influenciados por un disco que tenía de Led Zeppelin”, e a Víctor “le parecía fantástico, que había que hacerlo”.

Chegando a este ponto, consideramos importante, antes de prosseguir, levar em conta a assertiva de Tomás Moulian²²⁵ de que mesmo os grupos políticos que postulavam a tática gradualista, com a formação de alianças amplas, não pensavam a “via chilena” como uma forma de transição ao socialismo. O que ocorria, e este é o problema central apontado por este autor, era a identificação desta tática com uma fase da luta pelo socialismo, a qual finalizaria com a tomada violenta do poder e a instauração da ditadura do proletariado, portanto com a destruição do Estado previamente existente: com isto verificamos os limites do PC quanto a seu apoio irrestrito ao governo da *Unidad Popular*. Com efeito, como ressalta Moulián,²²⁶ a ideia que Salvador Allende possuía da via chilena era a do socialismo como uma meta a ser atingida no Chile – com pluralismo político, uma estrutura complexa da propriedade dos meios de produção e uma sociedade com liberdade cultural -, modelando, nas palavras de Salvador Allende, “la primera sociedad socialista edificada según un modelo democrático, pluralista y libertario”.²²⁷ Ou seja, tratava-se de qual tipo de sociedade se objetivava construir, e, para Allende, nela não haveria espaço para a ditadura do proletariado. Neste ponto, nos parece que as convicções de Víctor Jara poderiam coincidir com as do PC até este limite imposto pela ideologia partidária,²²⁸ isto é, seu pensamento convergia, em última instância, bem mais com os postulados de Salvador Allende, pois defender a ação direta das massas, como nos movimentos *poblacionais*, não significava necessariamente propor a instauração da ditadura do proletariado.

Joan Jara²²⁹ afirma que estava ciente, na imensa passeata realizada no dia 4 de setembro de 1973, visando apoiar Allende contra as tentativas de sua derrubada por um golpe

Ver: Depoimento de Patricio Castillo. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 57.

²²⁵ MOULIÁN, Tomás. La vía chilena al socialismo: itinerario de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Popular. In: PINTO VALLEJOS, op. cit., p. 53.

²²⁶ Idem, p. 54-55.

²²⁷ ALLENDE, Salvador. La vía chilena al socialismo. Discurso proferido ante el Congreso de la República en 21 de mayo de 1971. In: _____. *Salvador Allende: Obras escogidas (1970-1973)*. Barcelona: Crítica, 1989. p. 61. Este discurso de Allende não teve o consenso prévio dos partidos da UP: foi acolhido de modo favorável por parte do PS e pelo PR; o PC aderiu a ele somente visando a seus efeitos políticos imediatos, não concordando nas implicações que ele teria na teoria de transição ao socialismo, postura que foi compartilhada pelo pólo rupturista do PS e pelo MAPU. Ou seja, o PC acompanharia o presidente Allende somente na primeira etapa de seu governo, que ainda não corresponderia à passagem para o socialismo.

²²⁸ É preciso salientar que o PC não aceitava a denominação de via chilena ou via pacífica, mas, sim, a de via não armada, dado seu aspecto condicional, pois, se as classes dominantes recorressem à violência, então o movimento popular poderia tomar outros rumos, não se restringindo somente às ações de massas com componentes de violência. Inclusive, Luis Corvalán, secretário geral do PCCh, achava incorreto chamar a linha adotada de via eleitoral, pois não se tratava obrigatoriamente de seguir esse caminho, nem de compactuar com as concepções reformistas da DC. Para ele, a via não-armada pode supor “acciones de fuerza, múltiples combates y diversas formas de lucha, mítines, huelgas, paros nacionales, tomas de terreno, ocupaciones de fábricas, violentos enfrentamientos con la policía. Por eso era impropio calificarla de pacífica. Lo más correcto era calificarla de no armada”. Ver: CORVALÁN, Luis. *El gobierno de Salvador Allende*. Santiago de Chile: LOM, 2003. p. 107.

²²⁹ JARA, Joan, op. cit., p. 220-221.

militar, de que Víctor estava disposto a lutar – de forma aberta ou na clandestinidade - no movimento de resistência em defesa de seu governo, acreditando que deveria enfrentar as ações golpistas com todos os meios disponíveis. Ou seja, a fim de defender o governo de Allende, Víctor não descartava a hipótese de pegar em armas a fim de que o pluralismo democrático e a liberdade de expressão fossem mantidos no país.



4 de setembro de 1973: Víctor Jara em passeata pró-Allende.

Em Víctor trata-se, a nosso ver, de uma relação semelhante à identificada por Eric Hobsbawm no que toca à vinculação entre os intelectuais ligados às artes e à literatura e o antifascismo em meados do século XX: o estabelecimento de uma correspondência com a política de esquerda que não se deve tanto à reflexão teórica, mas, bem mais, à inserção apaixonada nas lutas daqueles que cultivavam e praticavam a resistência ao fascismo,²³⁰ fatores que não poderiam deixar de influenciar não somente as opções políticas de Víctor, mas, também, suas convicções acerca de seu papel como artista para a implementação exitosa do projeto da via chilena. Acreditamos, portanto, que a obra de Víctor Jara não é o resultado de uma doutrinação ideológica baseada na ortodoxia comunista.

Para Ricardo García, conforme já mencionado, a solução para a “crise” da NCCh seria

²³⁰ HOBBSAWM, Eric. Os intelectuais e o antifascismo. In: SOCHOR, Lubomír et al. *História do Marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 9. p. 261.

a de que os artistas, ao não atuarem somente como compositores ou intérpretes, tornar-se-iam participantes diretos nas tarefas propulsoras do socialismo, dada a necessidade premente das canções chegarem às diferentes classes sociais, levando uma mensagem simultaneamente simples e bela. Garcia acrescenta que Víctor havia conseguido captar o “espírito” das mudanças, expressando poeticamente, mas com clareza e determinação a realidade do processo revolucionário.²³¹

Porém, Víctor teve que, inicialmente, fazer uma pausa em suas composições a fim de se adaptar ao novo ambiente e condições. Como explica Joan Jara,²³² causava uma espécie de desorientação poder celebrar a vitória de uma causa e ter tantas tarefas a serem realizadas, dentre elas impulsionar o trabalho artístico numa grande frente de colaboração com o governo, tarefa que Víctor perseguiu já em 1971, com seu álbum *El derecho de vivir en Paz*.²³³ Isto porque, se por um lado as primeiras medidas do governo contemplaram aumentos de salários, integração de operários nos gabinetes ministeriais, nacionalizações de fábricas, não pode ser desconsiderado que, imediatamente após a chegada de Allende ao poder, se instigou o pânico econômico a fim de desestabilizar o governo.

Portanto, esse distanciamento inicial de Víctor deveu-se, em grande medida, por sua preocupação de como chegar ao povo com sua música sem que essa ação contivesse atitudes paternalistas, com o artista acabando por impor, verticalmente, modelos preconcebidos. E, como Enrique Rivera, Víctor²³⁴ advertia que a criação de uma cultura popular necessitava de tempo para amadurecer e dar frutos, sendo impossível inventá-la de repente, isto é, não havia um bloco inteiro já pronto da “verdadeira” cultura que tomaria o lugar da “falsa”. O que deveria ser realizado era a atribuição de sentidos a esta música identificada com o projeto político de Salvador Allende e, por extensão, contribuir, de forma ampla, para o processo de participação das massas nas atividades culturais. Isto é, criar condições para a construção de

²³¹ GARCÍA, Ricardo, *La Nueva Canción Chilena perdió el ritmo*, op. cit., p. 13-14. O autor refere-se à canção *Muchachas del Telar*, com a qual Jara participou no III Festival da Nova Canção Chilena. Fazendo menção às trabalhadoras da indústria têxtil *Progreso*, incorporada à *Área de Propriedad Social*, demonstra, com a sensibilidade tão característica de suas canções, o novo papel que os trabalhadores têm na sociedade. As operárias desta indústria, em sua maior parte, pertenciam às *poblaciones* da área metropolitana, muitas provindas do campo e de aldeamentos mapuche. A elas Víctor se dirige: *Que fuiste / esclava de la fábrica, / esclava de la máquina, / esclava de un horario, / esclava de un salario, / hilandera morena, / pequeña mariposa, / obrera del telar... Tu vida está en el taller, / ahí se podrán tejer / con tus manos y las demás / telas que vistan la libertad*. Esta música foi gravada, em *single*, no ano de 1971. Nela, Víctor vale-se de efeitos sonoros especiais: rajadas de vento, ao final da música, acompanhando a altura e a intensidade crescentes, tanto do som do violão quanto da interpretação vocal, exprimem um tempo que é substituído, “levado” pela força dos elementos, por outro de renovação e confiança.

²³² JARA, Joan, op. cit., p. 153-154.

²³³ *El derecho de vivir en Paz* é um disco com muitas e importantes colaborações: Ángel Parra, *Inti-Illimani*, Patricio Castillo, Celso Garrido Lecca e *Los Blops*.

²³⁴ Entrevista de Víctor Jara a CHAMORRO DÍAZ, Jaime. *Cultura sin paternalismo*. *El Siglo*, Santiago de Chile, 15 nov. 1970, p. 5.

uma cultura popular que pudesse vir a ser hegemônica, com seus protagonistas tomando para si não só a direção cultural, ética e moral, como, também, sua integração em uma nova vontade coletiva que corresponderia à direção das forças aliadas em torno à UP.

Nas palavras de Víctor, não existia a tão afamada “crise” da NCCh, divulgada especialmente pelos meios de comunicação opositores, mas, sim, contradições entre os compositores acerca do papel do artista e da forma que a música deveria ter nessa nova conjuntura. Como salienta Osvaldo “Gitano” Rodríguez, uma das polêmicas instauradas dizia respeito à necessidade de atrair a ala conservadora da *Democracia Cristiana* no Congresso, pois a oposição vetava as novas leis impulsionadas pela *Unidad Popular*. O grupo *Inti-Ilumani* mostrou sua convicção de que canções agressivas, que ridicularizavam os adversários, não auxiliavam o processo de mudanças, mas, pelo contrário, afastavam os aliados potenciais necessários à *Unidad Popular*. E, de acordo com Rodríguez, Víctor foi um dos primeiros que entendeu esse preceito, porque após sua canção *Ni chicha ni limoná*, de 1971, dirigida aos partidários da *Democracia Cristiana*, e que continha termos agressivos, ele, até sua morte, somente compôs canções com grande conteúdo poético.²³⁵

Indagado acerca da atitude que o compositor deveria ter neste momento, Víctor afirma que “primero que nada salir del laboratorio, del taller... y palpar, vivir directamente lo que se hace en la base. No se puede hacer canciones sin ser uno, como compositor, parte del proceso de cambios”.²³⁶ Coerente, portanto, com a postura orgânica assumida desde suas primeiras incursões como diretor teatral e músico ao início da década de 1960:

El folclore es un arte en todo el sentido de la palabra. Su esencia es humana. Ahora, el artista, que interprete esa esencia humana, es el verdaderamente válido. Quien quiera interpretar realmente el alma del pueblo debe recorrer muchos caminos. Y va a tener que recorrer esos caminos junto a ellos, a la mujer que lava, al hombre que hace lazos, al que

²³⁵ RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena: continuidad y reflejo*, op. cit., p. 89-90. Segundo este autor, a canção mencionada chama o possível “aliado” de *quedado*, expressão coloquial utilizada depreciativamente para indicar “tontos e bobos”, assim como é ofensivo o termo *hociconear*, expressão que designa pessoas que dizem bravatas, fanfarrões arrogantes: “y si sigue hociconeando / le vamos a expropiar / las pistolas y la lengua / y todito lo demás”. Tenha Víctor aceitado a mensagem do *Inti-Ilumani* ou não, o certo é que nenhuma de suas composições, após esta, contém termos agressivos ou ofensivos, mesmo as que ironizam as ações da oposição, como em *Las casitas del barrio alto*, *El desabastecimiento* e *La Bala*. No entanto, Víctor prosseguiu interpretando esta canção, como no caso de sua turnê no México, em 1971, e em Cuba, em 1972, assim como em sua apresentação na TV de Peru, em 1973. A escritora Patricia Verdugo compartilha a opinião de Osvaldo Rodríguez, criticando o grupo *Quilapayún* por algumas de suas gravações, como *La hierba de los caminos*. A autora identifica esse tipo de contra-reação da esquerda como uma verborrêia revolucionária desatada para enfrentar a oposição interna e externa, especialmente dos Estados Unidos. E acentua a frase dita por Henry Kissinger ao iniciar-se o governo de Allende: “Por que não apoiar os extremistas?” Ver: VERDUGO, Patricia. *Chile 1973: como os EUA derrubaram Allende*. São Paulo: Revan, 2003. p. 77; 80.

²³⁶ Entrevista de Víctor Jara a CHAMORRO DÍAZ, Jaime. El pueblo en el canto. *El Siglo*, Santiago de Chile, 27 oct. 1972, p. 12.

abre surcos, al que baja a la mina, al que tiende una red al mar, etc, y no pasar en un auto, mirando por la ventanilla.²³⁷

Esse entendimento do folclore enquanto uma força material que cumpre uma função prática no presente histórico, portanto, variando dia a dia, forneceu a base da obra de Víctor não só no início da década de 1960, mas o acompanhou em toda sua trajetória, até sua execução, em 16 de setembro de 1973.²³⁸ A urgência de integração de trabalho intelectual e manual, enfatizada por Víctor, nos remete a Gramsci e à sua tese de que, embora não exista oposição entre estes dois tipos de trabalho, a especialização da atividade intelectual tem por fim último possibilitar a expressão criativa independente dos setores de base. Com isto, o intelectual crítico da hegemonia burguesa se afasta de atitudes verticais e paternalistas, pois é o próprio mundo do trabalho manual que embasa a sua criação de uma nova cultura, na qual as classes populares colocam em prática a sua função intelectual.

Mas, como Víctor poderia querer conciliar o uso de novos estilos com músicas tradicionais a fim de avançar no processo revolucionário? Isto, para os defensores do dogmatismo “purista”, além de não ser arte, seria uma traição à memória ancestral do “bom” povo, uma distorção da pureza dos significados de seus costumes e tradições, ou seja, de uma identidade coletiva que seria desvirtuada ao perder a sua significação original. E, operando neste sentido, diversas instituições da sociedade civil afrontavam a validade da NCCh - e por extensão a de Víctor Jara - tanto em sua proposta artístico-cultural quanto no que se referia ao seu papel de manifestação social, política e cultural, como salienta José Fabiano Aguiar:

Tais mudanças que a *Nueva Canción* poderia representar eram vistas como negativas pela direita, e o movimento foi alvo de críticas, sobretudo nos setores mais conservadores da sociedade chilena. A Igreja, alvo de muitas das canções, denunciava a falta de respeito com a instituição que esses novos artistas tinham. As oligarquias terratenientes apontavam para o conteúdo perigoso de certas canções, como elementos desagregadores da harmonia social do país. Os folcloristas ditos puristas viam no experimentalismo dos grupos e nos temas das canções um completo

²³⁷ Entrevista de Víctor Jara a ALBA, Felipe. Es um pecado dogmatizar sobre el folklore. *El Siglo*, Santiago de Chile, 24 sep. 1967, p. 7.

²³⁸ O último disco de Jara – *Canto por Travesura* – foi composto por uma série de canções picarescas que ele recopilou na Província de Ñuble, no sul do Chile. Víctor pensava que seria importante divulgar a riqueza do folclore nestes tempos de tensão permanente, onde cada vez mais se fazia presente a ameaça do golpe de Estado. Foi uma espécie de “retorno às origens”, com gravações de canções alegres, divertidas, com ritmos típicos que nada tinham a ver com os estilos e ritmos massificados e comerciais (valsa, polca, tango, bolero) que foram gravados pelos componentes da NCCh, incluindo o próprio Víctor, a fim de conseguir a adesão de um público maior. O disco foi prensado no início de setembro de 1973 para as comemorações da Independência, mas nunca chegou às lojas.

desvirtuamento do verdadeiro folclore nacional, gerando debates sobre até que ponto o novo cancionero produzido tinha raízes autênticas ou era apenas moda de jovens artistas.²³⁹

Para Víctor, nenhum gênero musical deveria ser desqualificado, não importando se ao lado de uma música mais “evoluída” os compositores e intérpretes se dedicassem a gravações de gêneros tradicionais, como as *tonadas*,²⁴⁰ por exemplo. Ou seja, aprender e utilizar novos estilos não significaria esquecer a música “antiga” chilena que, segundo ele, era tão boa quanto a “nova”:

Es posible aprender otras cosas sin olvidar completamente las viejas. Así quiero decir con eso que es válido que la NC experimente por diferentes ángulos, tanto dentro de la música sinfónica, beat, soul, o dentro de la cumbia o el vals peruano. Pero no debemos olvidar nunca que nuestro pueblo tiene un lenguaje musical, una identidad musical, y que con esos viejos valores tradicionales debemos construir lo nuevo. Una de las tareas de la NC no debe ser otra que construir la nueva música sobre lo mejor de lo viejo.²⁴¹

Portanto, destaca-se o entendimento de Jara de que a música popular de raiz folclórica²⁴² não poderia ser determinada nem definida exclusivamente pelo mercado, uma vez suas significações não poderiam ser atribuídas quando afastadas das redes sociais que lhe dariam coesão e sentido: a música constituía-se, desse modo, em uma forma própria de concepção de mundo e de vida, fornecendo elementos referenciais à sua interpretação, estando impregnada, por isso, de elementos de “bom senso” do senso comum, vinculados tanto à forma quanto ao alcance da prática musical.

Assim, dizer que uma comunidade opta por um conjunto de sons que passam a fazer sentido como sendo a “sua” música nada mais é do que reconhecer que seus integrantes

²³⁹ AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo. “*Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron*”: poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia – o cancionero de Daniel Viglietti 1967-1973. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. p. 99.

²⁴⁰ Composição feita para ser cantada com acompanhamento musical, geralmente interpretada por um conjunto de violões que podem formar duos ou trios entre si. A *tonada* é sempre acompanhada por instrumentos de corda (*guitarra, guitarrón, cuatro*), não utilizando instrumentos de percussão. Deriva da poesia lírica espanhola introduzida no período colonial em diversos países da América Latina, como Argentina, Uruguai, Bolívia, Venezuela, Chile e Equador. Muito desenvolvida nas zonas rurais, as *tonadas* assumem diversos ritmos como acompanhamento, existindo incontáveis estilos de *tonadas* nos países latino-americanos.

²⁴¹ Entrevista de Víctor Jara a CHAMORRO DÍAZ, Jaime. El pueblo en el canto, op. cit., p. 12.

²⁴² A música popular de raiz folclórica seria aquela desenvolvida em um contexto urbano, podendo ser comercializada, inclusive, em níveis industriais, pelos meios de comunicação de massa. Há autores reconhecidos que possuem direitos autorais e que incorporam novos recursos sonoros e harmonias, porém reivindicam laços de continuidade com as práticas ancestrais originariamente camponesas e anônimas. Ver: KALIMAN, Ricardo J. *Alhajita es tu canto: el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. 2. ed. Córdoba: Comunicarte Editorial, 2004. p. 30-31. Também ADVIS, op. cit.

classificam circunstâncias e fenômenos os mais variados. Com isto, se estabelece quais indivíduos têm algo a ver com essa comunidade, opondo-se e diferenciando-se daqueles que são percebidos como não pertencendo à sua organização. Por isso, são relevantes as palavras de Enzo Traverso para a apreensão desta “memória musical”: “A memória – a saber, as representações coletivas do passado tal como se forjam no presente – estrutura as identidades sociais inscrevendo-as numa continuidade histórica e lhes dando um sentido, isto é, um conteúdo e uma direção”.²⁴³

Isto porque, se os costumes e tradições alteram suas formas e sentidos no decorrer dos processos históricos, o mesmo se dá com a prática musical, uma vez esta ser uma expressão cultural formada em um campo de experiências sociais no qual se inscrevem recordações, expectativas, temores e esperanças.²⁴⁴ Por isso, essas experiências agenciam sentidos múltiplos responsáveis por visões de mundo que podem coexistir, se superporem ou se excluírem, enquanto forças reguladoras de um equilíbrio que, por ser instável, permitem a legitimação ou o questionamento dessas diferentes concepções de vida face à formação hegemônica onde elas se assentam. Portanto, por detrás dessa prática musical procuram-se os agentes sociais que dão o sentido histórico ao som musical, tornando-se este o testemunho do sentir de uma época, suas tensões, contradições e formas de expressão.

E mais, como cada época e setor social constrói uma interpretação do passado articulada em função das inquietudes e necessidades do presente, essa “nova música construída sobre o melhor do velho” pressupõe uma escuta social que aprovará esse “antigo” somente na medida em que ele for capaz de gerar uma possibilidade efetiva de troca entre o “velho” e a potencialidade da sua ação no presente dos indivíduos.

Tem-se, com isto, que a validação de um gênero musical como representante exclusivo de uma determinada classe social pode vincular-se a uma leitura unívoca do passado, pois, ao se estabelecer um gênero musical como sendo inerente a uma classe social “inteira”, ele fica restrito ao grupo ao qual foi identificado, prefixando comportamentos, atitudes e valores “típicos” a ele associados.

Assim, podemos dizer que a obra de Víctor, no período da UP, é simultaneamente proposição de denúncia social e anúncio de novo tempo voltado a subverter a persistência de um conjunto de significados tomados como inerentes e inalteráveis a cada classe social. Ou seja, trata-se do questionamento do exercício “normal” de hegemonia exercido pelas

²⁴³ TRAVERSO, Enzo. *Le passe, modes d'emploi: histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique, 2005. p. 14. Tradução livre do autor.

²⁴⁴ Para isto ver: BACZKO, Bronislaw. *Imaginación social. Imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1979. p. 30.

instituições da sociedade civil, ao qual se contrapõe Víctor Jara que, investido em seu papel de intelectual orgânico, objetivava a que sua obra assumisse publicamente – portanto politicamente - o exercício crítico e a reflexão acerca do papel de organização e direção da dessa hegemonia no campo cultural.

Recopilando e recriando no estilo tradicional, como no álbum *Canto por Travesura*, ou compondo canções de intervenção direta, tratando das tarefas imediatas do presente, como em *Qué lindo es ser voluntario!*, sua canção deixa claro seu posicionamento: a opção da via pacífica em detrimento da via armada.²⁴⁵ E isto é feito mantendo a continuidade de determinadas temáticas, nas quais o resgate de práticas e “tipos” populares se dá com mudanças tanto nas propostas das mensagens quanto na forma das canções, acenando para a possibilidade da edificação do socialismo, mas, também, para o perigo da vitória das forças golpistas, como nas composições *Manifiesto*, *Vientos del Pueblo* e *Cuando Voy al Trabajo*.

Víctor utilizou diversos ritmos tradicionais chilenos e latino-americanos, como a *cueca*,²⁴⁶ em variadas composições suas. E isto inclusive em músicas contingentes, como em *Parando los Tijelares*, que tem por temática os trabalhos voluntários na área da construção.²⁴⁷ Nesta composição constata-se a subversão na atribuição de sentido por ele realizada, uma vez a *cueca* do *Valle Central*, ser identificada aos *terratenientes*, sendo considerada a expressão máxima do “autêntico” e “típico” espírito de *chilenidad*, ou seja, da genuína identidade nacional.

Assim, consideramos ser possível estabelecer a seguinte constatação: como a memória, que em si mesma não é nem boa nem má,²⁴⁸ os gêneros musicais também não

²⁴⁵ A composição que melhor exprime essa opção é *A Cuba*, escrita em 1969. Nela Víctor “conversa” com Cuba, acompanhando-se ao ritmo da *guajira-son* dizendo: *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*. O *son* é um ritmo típico cubano com duas partes diferenciadas: uma parte lírica, em forma de *canción*; uma parte acelerada, chamada *estribillo* ou *montuno*.

²⁴⁶ A “transformação” da *cueca* é uma demonstração do que Stuart Hall salienta quanto ao poder no campo de relações de forças de quem detém a hegemonia cultural. Dança popular que remonta aos tempos da conquista espanhola, assumiu diferentes formas. Chegou ao Vice-Reino do Peru com o nome de *zambapalo*, dança popular de procedência espanhola, onde passou a se chamar *zambacueca*. Passou ao Chile e à Argentina, diversificando-se em dois novos bailes: a *zamba*, que predomina no norte e noroeste argentinos, e a *cueca*, com predominância no Chile e na região de Cuyo. No Chile, vinculou-se, inicialmente ao *roto*, sendo paulatinamente reprimida como expressão musical, dada sua identificação com as classes baixas. Contando com vários estilos, posteriormente a *cueca central* foi vinculada ao “autêntico” tipo nacional, ou seja, ao Vale Central e à figura dos grandes estancieiros. Em 18 de setembro de 1979, por meio do Decreto Lei N° 23, o ditador Augusto Pinochet declarou a *cueca* como dança e música nacionais do Chile.

²⁴⁷ Os *trabajos voluntários* contaram com aderência massiva, especialmente por parte da juventude. A primeira Jornada Oficial de Trabalhos Voluntários deu-se em 16 de maio de 1971. Formaram-se brigadas de operários e estudantes que, dentre as diversas tarefas que realizavam, constava a da construção de casas populares, trabalhos com jogos infantis nas *poblaciones*, alfabetização de adultos, etc. Ver: CORVALÁN, Luis, op. cit., p. 166-168.

²⁴⁸ FERREIRA, Marieta de Moraes. Oralidade e memória em projetos testemunhais. In: LOPES, Antonio Herculano et al. (orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro:

contêm em si mesmos a carga identitária a eles atribuída, não são portadores “naturais” dos valores a eles reivindicados.

Pelo contrário, essa identificação, para ocorrer, tem que contar com o consenso das pessoas que tomam essa música “para si”, como signo de distinção dos demais. É assim que a música hierarquiza o tempo e a atividade humana, pois, para além da mensagem teórica do seu conteúdo, ela contribui para a organização concreta do viver: quando apresentadas como um objeto em si, com um sentido intrínseco e imutável, as canções não são vistas como um elemento a mais numa estrutura que as englobam, ou seja, estando inseridas em um conjunto de relações sociais que lhes dão significado, estando em estreita conexão com as transformações históricas pelas quais as sociedades e os indivíduos vão passando.

Desse modo, formam-se padrões, enquadrando a escuta sonora, hierarquizando, definindo e delimitando o campo de ação espacial e temporal da música: o jovem burguês da cidade escuta rock, o estancieiro reacionário a *cueca*, o camponês “ignorante” as *tonadas* chorosas que falam de amor, o operário a música ligeira massificada, o revolucionário somente marchas ou hinos, canções de “protesto”, e assim por diante.

O que desejaríamos enfatizar é que a forma musical, como bem salienta José Barata Moura,²⁴⁹ não deve ser classificada somente por traços extrínsecos a ela, ou seja, não podemos afirmar que um determinado gênero musical é político, reacionário, revolucionário, sem atentar para a maneira de intervenção a qual está ligada a prática musical.

Tomando como exemplos o gênero *cueca* e a *cueca Parando los Tijelares*, temos que nada impede que esta canção seja composta nesse estilo musical. Porém, a sua forma de intervenção prática vai fazer com que ela seja classificada de modo diferente do da *cueca*, uma vez corresponderem a práticas musicais completamente diferentes. Tem-se, então, que a *cueca Parando los Tijelares* não será classificada como uma canção folclórica ou tradicional, mas, sim, como uma canção contingente, de resistência, engajada, de “protesto”, ou qualquer outra nome que se queira dar para definir sua forma de intervenção na sociedade. O importante é ter ciente que a *cueca* não é constitutivamente reacionária, mas um gênero popular expressivo, jamais desprovido de dinâmica própria.

Assim, as canções de Víctor Jara podem trazer consigo uma intensa carga política

7Letras, 2006. p. 199. Significativo disto é a música *La Bala*, gravada em *single* no ano de 1972, sob música popular da Venezuela, no estilo de *ranchera* e com acompanhamento de acordeão: nela, Víctor canta que a bala, em si, não é boa nem ruim, tudo depende de quem a dispara: *Y acabando con la bala / ella no es mala, ella no es mala / todo depende de qué, cuándo y / quién la dispara, / quién la dispara.*

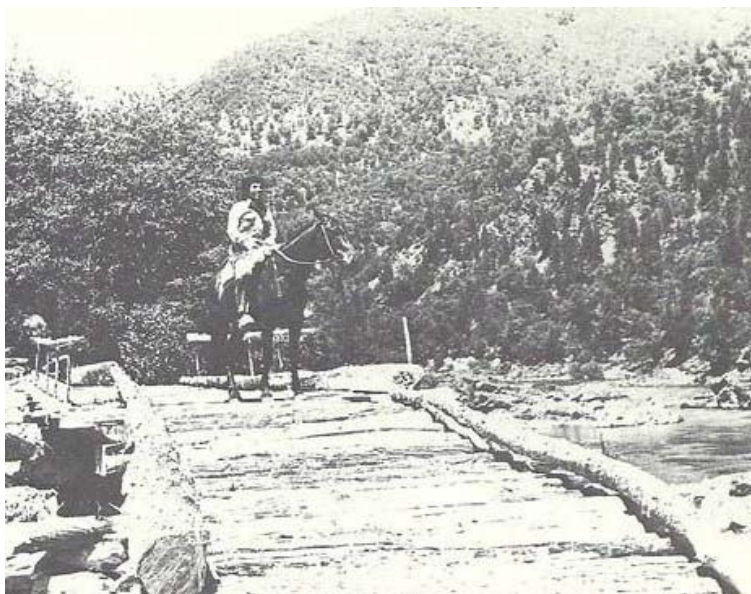
²⁴⁹ MOURA, op. cit., p. 88. Salientamos que isto pode e deve ser estendido para a música “estrangeira”, especialmente aquela identificada ao imperialismo norte-americano: não se trata de aceitar ou não essa expressão artística, mas, sim, subverter a padronização cultural do *american way of life* que, valendo-se principalmente dos meios de comunicação de massa, apresenta-o como o “moderno” em oposição ao superado e “antiquado.”

quanto a suas intenções, seja em suas primeiras composições, voltadas para desmontar o folclore de “cartão-postal”, que exalta um país homogêneo e sem conflitos, seja nas canções dirigidas a apoiar as transformações do governo socialista. Porém, e mais que tudo, essa “intenção” de intervenção não se apresenta como um desejo abstrato desligado das condições de existência sociais, pois Víctor assume pública e conscientemente a sua condição de intervenção. Decorrente disto, sua música destina-se fundamentalmente a colaborar para a mobilização e a participação das pessoas que com ela entram em contato, pressupondo um rompimento de atitudes de indecisão, passividade ou conformismo, pois nisto residiria a reciprocidade aos problemas apresentados. E como a elaboração de um novo projeto cultural passa, necessariamente, pela transformação da visão de mundo hegemônica, que não ocorre no mesmo ritmo das mudanças estruturais, há a impossibilidade, alertada por Víctor, de a nova cultura popular ser criada por decreto ou por “encanto”.

Como salienta José Barata Moura,²⁵⁰ o modo de saber se a exposição musical foi efetivamente comunicável não pode ser medido somente pela recepção, seja a dos aplausos em apresentações ao vivo, vendas de discos, críticas em jornais ou outros meios de comunicação, pois estes fatores, apesar de serem importantes, não se constituem como um objetivo “em si”: a intenção de intervenção está voltada, essencialmente, para o prolongamento prático da música, isto é, aos debates, reflexões e mobilizações constituídas como um ato coletivo de participação em uma tarefa comum. Só assim a música de Víctor Jara pode ser entendida além do seu “desejo” pessoal, não se tornando, por isso, um substituto ou um atenuante para a ação.

Salientamos, portanto, não só as dificuldades do estudo da recepção da obra musical quanto os seus limites: se tomarmos os fatores comumente analisados, como a venda de discos e críticas jornalísticas, além de não ser possível estabelecer um sentido unânime por parte dos “consumidores” da canção, não teremos como avaliar o impacto das composições na organização prática dos movimentos sociais. Consideramos significativo que uma delegação da maior organização camponesa do país, a *Confederación Ránquil*, tenha convidado Víctor para escrever e compor uma obra sobre sua história, desde o massacre de camponeses mapuche, conhecido como a *Matanza de Ránquil*, em 1934, até suas lutas atuais pela implementação efetiva da reforma agrária, logo após o lançamento de seu disco *La Población*.

²⁵⁰ MOURA, op. cit., p. 99-100.



Víctor a caminho de Ranquil.

Consideramos que isto constitua um indício do alcance prático de sua música, tanto no que concerne a iniciativas de mobilização social e à afirmação da identidade de grupos que se sentem protagonistas da história que estão vivenciando quanto da identificação pessoal estabelecida com Víctor Jara, pois como afirma Joan Jara,²⁵¹ uma parcela significativa de trabalhadores o considerava o artista que melhor poderia representá-la, devido a seus próprios antecedentes mapuche-camponeses. Desse modo, Víctor intentava ampliar sua intervenção nos movimentos populares e em suas novas formas de organização - desde as impulsionadas pelo governo até as nascidas nas bases dessas associações -, pois questionaria, neste novo projeto, o latifúndio e a necessidade de aprofundamento da reforma agrária. Sua ênfase recaía, portanto, não só no fator econômico, com a “batalha pela produção”, mas, também, na dimensão política e participativa dos movimentos populares. Empenhado neste trabalho, Víctor “estaba preparando una cantata basada en las ‘Actas del Alto Biobío’, de Patricio Manns, donde se cuenta la historia de Ranquil, una cruenta masacre de pehuenches”,²⁵² buscando, portanto, documentação que lhe auxiliasse na compreensão dos fatos que iria narrar. Desse modo, daria a conhecer de modo poético-musical, mas igualmente prático, o ponto de vista daqueles que, no campo, conformavam um segmento do poder popular

²⁵¹ JARA, Joan, op. cit., p. 94.

²⁵² Depoimento de Juan Pablo Orrego. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 73. Os pehuenches são um povo indígena que forma parte da cultura mapuche, habitando os Andes na parte do centro-sul do Chile, na região do Biobío (comuna do Alto Biobío), e na Argentina, na Província de Mendoza (em duas comunidades do Departamento Malargüe).

articulado na aliança com outras classes sociais.

Nisto reside a expressividade destes gêneros musicais “típicos” e “antigos”, tidos por muitos como “antiquados” e “incultos”: interpretados em contextos sociais polarizados e/ou combativos, portanto, nitidamente políticos, ganharam uma dimensão que os direcionou para as tarefas práticas revolucionárias, avivando a memória das pessoas para aquilo que era “seu”, mesmo que Víctor tenha utilizado estes materiais de forma livre tanto no seu aspecto formal quanto em seu conteúdo poético:

En mis recitales, en sindicatos, escuelas o universidades, ofrezco la guitarra al público para que también digan y expresen lo que sienten. La respuesta es formidable. La música tiene un hálito de mágica participación. Y nuestra juventud necesita participar. La música, nuestro folclore, nuestras canciones, son elementos integradores, efectivos y reales.²⁵³

Acreditamos que com seu disco *La Población* seja possível evidenciar que Jara, mesmo que não tenha levado a efeito uma “estética de ruptura” com ritmos tidos como “reacionários” ou com a música de procedência “burguesa”, consegue, com a apropriação musical das narrativas da *toma* de *Hermina de la Victoria*, estabelecer uma ponte entre um passado que potencializa um futuro que está sendo construído no presente por um poder popular que, tentando a ruptura dos valores dominantes, demonstra as tensões e contradições em que atua.

²⁵³ LA DIPLOMACIA DE LA GUITARRA, *Onda*, Santiago de Chile, 25 nov. 1971, p. 13.

3.3 LA POBLACIÓN: O DISCO



Capa frontal do disco *La Población*.

O disco *La Población* foi lançado, no Chile, no ano de 1972, tendo como base a história da *toma* de terrenos na *calle San Pablo*, comuna de Barrancas, realizada em 16 de março de 1967, dando nascimento à *Población Herminde de la Victoria*. Desse modo, sua temática tem como sujeito principal as lutas e o modo de vida dos habitantes das *poblaciones callampas*,²⁵⁴ o que lhe possibilita estender o raio de ação de sua obra para todo o território chileno, e, pelo tratamento dado a certas temáticas (especialmente as que se referem ao desamparo infantil), também a todo o subcontinente latino-americano.

²⁵⁴ As *poblaciones callampas* (*callampa* é sinônimo de *seta*, que significa cogumelo) têm esse nome devido à rapidez com que se instalavam nos terrenos *tomados*, tanto na área urbana quanto na rural. Uma vez instalados no terreno, formavam-se os *campamentos* que procuravam resistir à repressão policial o maior número de horas possíveis. Entrando em negociações com o *Ministerio de la Vivienda*, às vezes permaneciam nos terrenos ocupados, onde se ergueria a *población*; outras ficavam no local aguardando serem trasladados a lugares definitivos. No entanto, tanto os moradores das *poblaciones* quanto os das *poblaciones callampas* são chamados indiscriminadamente de *pobladores*. Ver: GARCÉS DURÁN, Mario. Construindo “Las Poblaciones”: el movimiento de pobladores durante la Unidad Popular. In: PINTO VALLEJOS, op. cit., p. 60-61.

Em *La Población* Víctor tem, nas palavras de Joan Jara, o desejo de interpretar os setores anônimos e desfavorecidos do povo,²⁵⁵ porém, e mais que tudo, “estando lá”, conforme já mencionado: “[...] para un cantante popular es aquí en las poblaciones, donde está la vivencia de lo que debe ser la canción, sin adornos literarios que la alejen de su realidad. Una cosa es lucubrar y otra es vivir donde la necesidad de un techo es apremiante”.²⁵⁶

A decisão da escolha do tema do disco foi-lhe dada pelo *Choño Sanhueza*,²⁵⁷ operário e amigo de Víctor, membro do Comitê Central das Juventudes Comunistas do Chile - Manuel Sanhuesa Mellado é seu nome. Isto ocorreu num momento em que Víctor, depois de ter realizado uma série de turnês por países latino-americanos, estava com várias ideias musicais e literárias devido às mostras de solidariedade que havia encontrado com o processo chileno. Conforme Víctor: “En esa tormenta de imágenes me encontraba cuando el Choño Sanhueza me dijo: Por qué no escribes algo sobre nosotros, los pobladores? Fue el empujón que necesitaba, y comencé a trabajar para el disco *La Población*”.²⁵⁸

O dramaturgo Alejandro Siéveking, seu amigo e colaborador no disco, oferece indícios tanto da importância deste tema para Víctor quanto de sua postura política:

Yo había leído varios informes sobre eso, pero Víctor estaba muy compenetrado y me contó algunas cosas nuevas. Sé que era algo que le impactaba mucho, como la historia de esa guagua muerta, por ejemplo.²⁵⁹

Cuando se puso a preparar su disco “*La Población*” me pidió que le escribiera algunas letras. Me dio más o menos los temas y me comentó cómo quería que los enfocase. Yo escribí páginas y páginas, y a partir de ese material él armó canciones como “Lo único que tengo”, “En el río Mapocho” y algunas más... Aunque él era de las Juventudes Comunistas, y yo no, nunca intentó convencerme para que fuera del PC. De hecho, no era una persona muy dogmática, nunca me presionó para que escribiera sobre un tema desde una óptica concreta.²⁶⁰

De igual modo, nos depoimentos de Alejandro podemos averiguar a guinada que Víctor estava dando à sua obra, aliando-a cada vez mais com suas experiências no teatro.

²⁵⁵ JARA, Joan, op. cit., p. 192.

²⁵⁶ VÍCTOR JARA SALUDA CANTANDO. *Ramona 45*, Santiago de Chile, 5 sep. 1972, p. 31.

²⁵⁷ KÓSICHEV, op. cit., p. 152. Choño é a derivação da palavra chonos, grupos indígenas nômades que habitavam as ilhas e canais ao sul do arquipélago de Chilóe, na zona austral do Chile, marcando a fronteira entre a cultura mapuche e a dos povos austrais.

²⁵⁸ MALDONADO, Carlos. La mejor escuela para el canto es la vida. *El Siglo*, Santiago de Chile, 14 out. 1972, p. 12.

²⁵⁹ GARCÍA, Marisol. Víctor Jara, en toma. *La Nación*, Santiago de Chile, 11 jun. 2006. Disponível em: http://www.lanacion.cl/prontus_noticias. Acesso em: 26 mai. 2008.

²⁶⁰ Depoimento de Alejandro Siéveking. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 33.

Além de estar preparando um novo disco seguindo os moldes de *La Población*, havia decidido dirigir uma peça de Alejandro e atuar na obra *Los Siete Estados*, de Patricio Bunster, projetos estes que foram frustrados pelo golpe civil-militar de 11 de setembro de 1973. Conforme Siéveking:

Acepté colaborar en “La Población” para, de algún modo, presionarle y que dirigiera otra obra con nosotros, pues ya le habíamos ofrecido tres que no había podido dirigir. Por fin, la cuarta, mi obra “La virgen del puño cerrado”, la aceptó. Era un medio musical que mezclaba el folklore del norte con lo religioso y la decadencia de la burguesía.²⁶¹

Jara percorreu diversas *poblaciones*, como as de *Herminda de la Victoria*, *Violeta Parra*, *Luis Emilio Recabarren*, *Lo Hermida*, *Los Nogales* (a *población* da sua infância), *La Victoria e El Cortijo*, gravando testemunhos e observando a organização social das pessoas que aí habitavam. Em *Herminda de la Victoria* gravou uma série de depoimentos do grupo de *pobladores* original que vivenciaram o drama de planejar e executar a *toma* da terra, assim como sons ambientais (vozes de mulheres, risos, conversas, uma poesia declamada por um menino, ruídos de animais, rádios transmitindo músicas) que foram utilizados no disco.

Víctor, além de conversar com muitos protagonistas da *toma*, estudou a história de diversas delas, e, em *Herminda de la Victoria*, desenvolveu oficinas de criação artística, iniciativa esta que, nas palavras de Alejandro Sieveking, “hoy parecen románticas, pero entonces tenían una lectura práctica”.²⁶² Com estas palavras percebemos quanto da subjetividade de um tempo de utopia revolucionária, os valores sentidos, vividos e acreditados em uma determinada época podem não ser entendidos num presente que não os reconhece e neles não acredita.

Conforme Rodrigo Torres,²⁶³ neste disco Jara alcançou o ponto culminante de sua obra, pois conseguiu unir uma situação real com o emotivo e o político. Isto é, partindo de um caso específico, há a intenção, no disco *La Población*, de compreender a realidade como um conjunto interligado de situações que, em um determinado contexto histórico, adquire características próprias. Tendo em conta que a cada bloco histórico corresponde uma formação social específica, tem-se que as frações de classe representadas pela UP, dentre elas os *pobladores*, intencionam consolidar sua posição assim como lutam para a defesa de interesses diversos que são antagônicos aos do bloco de poder dominante e suas estratégias de

²⁶¹ Depoimento de Alejandro Siéveking, op. cit, p. 33.

²⁶² GARCÍA, Marisol, op. cit.

²⁶³ TORRES, op. cit., p. 49.

preservação da ordem capitalista. E isto, ao pressupor a construção de uma contra-hegemonia, deve conjugar o pensar e o agir, a hegemonia e a coerção, a sociedade civil e a sociedade política, que, em caráter estrito, é representada no Estado.

Trata-se, portanto, do trabalho *reflexivo* e *ativo* do intelectual orgânico enquanto possibilitando aquilo que Karel Kosik aponta como sendo “a apreensão da realidade como um todo estruturado, dialético, do qual um fato *qualquer* (classes de fatos, conjuntos de fatos) pode vir a ser racionalmente compreendido”.²⁶⁴ Ou seja, Víctor Jara, partindo de processos parciais que vão se desenvolvendo, demonstra o caráter inteligível de um processo maior que os contém, integrando num quadro mais amplo aquilo que no dia-a-dia de grande parte das pessoas é vivido e percebido como “descolado”, e, por isso, entendido como não fazendo sentido nenhum nessa totalidade.

Disso decorre que o caráter de intervenção direta de Víctor nos fatos narrados poética e musicalmente em *La Población* não pode ser entendido como um processo imediatista, pois isto lhe possibilita aquilo que José Barata Moura identifica como sendo uma característica fundamental da canção política de intervenção direta: uma “alteração qualitativa numa dada informação disponível”,²⁶⁵ propiciando ao que é experimentado de maneira isolada a compreensão das relações que o ligam à totalidade concreta de que faz parte.

Seguindo o estilo das cantatas,²⁶⁶ concebido intencionalmente como um projeto a várias vozes, o disco *La Población* mantém uma unidade temática entrelaçada com narrações, não existindo canções “independentes”, pois as nove composições fazem parte de um mesmo tema: a *población callampa*. Dessa forma, Víctor dá seu testemunho da realidade em andamento, valendo-se, para isso, de uma síntese de arte e fatos históricos. Para tal, utiliza recursos variados - testemunhos, poesia, música e técnicas de teatro -, que têm seu encadeamento de sentido proporcionado pela disposição dos gêneros musicais, momentos

²⁶⁴ KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 44. O autor esclarece que, para a realidade ser entendida como concreticidade, deve formar um todo que possui sua própria estrutura (e que, portanto, não é caótico); se desenvolver (e, por isso, não ser imutável nem dado de uma vez por todas), e ir se criando (não sendo, portanto, um todo acabado e perfeito no seu conjunto, não mudando, tampouco, somente em suas partes isoladas).

²⁶⁵ MOURA, op. cit., p.110.

²⁶⁶ A cantata é uma espécie de oratório de pequenas proporções, para solistas vocais, coro e orquestra, diferindo dele por nem sempre contar uma história, embora mantenha a sua estrutura: árias e coros ligados por recitativos. Nos oratórios, a parte narrativa é feita pelos recitativos, que *narram, relatam*, geralmente em terceira pessoa, a história que será *comentada*, na maior parte das vezes em primeira pessoa, pelos artistas solistas em uma ária, quando se trata de personagens específicos, ou pelos coros, expressando, de modo impessoal, as multidões, o povo. A cantata e o oratório diferem da ópera por não terem, como ela, movimentação em cena por parte dos atores. Por outro lado, as óperas e os oratórios contam uma história e possuem um enredo; as cantatas podem ser declamações cantadas de poemas sem conexão uns com os outros.

vocais, instrumentais e interpretativos.²⁶⁷ Estes elementos são arranjados de modo a que de cada proposição musical se infira o desenvolvimento seguinte, até chegar à conclusão final, adquirindo a obra uma dimensão teatral²⁶⁸ no desenvolvimento do sentido épico-histórico do drama narrado. Sua preocupação com a vida real dos *pobladores*, inserindo suas vozes nas composições, dá sentido à sua intenção de estabelecer um contato criador com estes setores, recuperando histórias de lutas coletivas não contempladas pela memória oficial:

En La Población se recupera la historia no escrita de un hecho real, uno de los otros tantos hechos anónimos regularmente olvidados en los relatos históricos oficiales, elaborada a partir del testimonio de sus propios protagonistas. En esta crítica subyace el impulso a desarrollar una lectura crítica de la historia y fortalecer el sentido de identidad del movimiento social popular con sus propias gestas.²⁶⁹

O historiador Claudio Rolle também ressalta este aspecto da obra de Jara, em sua análise da mudança da contribuição musical da NCCh no governo da UP. Para ele, Víctor conseguiu, neste álbum, situar os *pobladores* como sujeitos de sua história, contribuindo, desse modo, no propósito de fazer desta fração de classe um setor ativo na construção do socialismo no Chile.²⁷⁰

Esse desejo de mostrar as *poblaciones* e seus habitantes como inseridos ativamente na construção do governo da UP fica visível na dedicatória que Víctor incluiu na capa do disco:

La historia esta tomada desde 1946. El presente y el futuro. Dedicamos este disco a todos los pobladores de nuestro país. A sus combates y a sus victorias. A sus dolores y a sus alegrías. A los hombres y mujeres que sacrificaron sus vidas para que sus hijos tuvieran un lugar donde vivir. A todos los que ahora tienen su nueva vivienda. A nuestra juventud, cuyo fraguo ha estado siempre al lado de los desposeídos. A su glorioso 7º Congreso.²⁷¹

²⁶⁷ Víctor contou, como já visto, com a colaboração do dramaturgo Alejandro Siéveking para a composição dos textos dos poemas musicais e estruturação do disco. No que toca aos intérpretes e músicos contou com a atriz Bélgica Castro, a cantora e compositora Isabel Parra, a *guitarra* de Pedro Yáñez, diretor musical do conjunto *Inti-Illimani* até o ano de 1968, Patricia Solovera e os conjuntos vocais *Cantamaranto* (só vozes femininas, dentre elas a de Teresa Carvajal) e *Huamari* (vozes masculinas).

²⁶⁸ Essa dimensão teatral já se apresenta em algumas de suas composições, como na música *El Carretero*, gravada em 1966.

²⁶⁹ TORRES, op. cit., p. 48. Há uma frase de Jara que demonstra o quanto lastima esse apagamento da história: “Cuánta música cabe en estas historias, cuántos libros se podrían escribir!” Ver: MALDONADO, Carlos. La mejor escuela para el canto es la vida. *El Siglo*, Santiago de Chile, 14 out. 1972, p. 12.

²⁷⁰ ROLLE, op. cit., p. 11.

²⁷¹ JARA, Víctor. *La Población*. Santiago de Chile, 1972, Dicap JLL-14, mono. Ao se referir à história “tomada” desde 1946, Víctor faz uma alusão tanto às primeiras manifestações do movimento *poblacional*, quando, em 1946, famílias deslocadas dos *conventillos* (espécie de casas de cômodos) começaram a ocupar os terrenos do canal de *Zanjón de la Aguada*, quanto ao fato de ter sido neste ano que o PC, pela primeira vez na história do Chile, ocupou os Ministérios do Trabalho, da Agricultura e o de Terras e Colonização, no governo de Gabriel



1972: Víctor na *Población Herminda de la Victoria*.

Nesta declaração advertimos a importância, para Víctor, do governo de Allende e do PC. Isto porque, apesar dos investimentos massivos do governo em projetos habitacionais e da busca de soluções por meio do diálogo com as próprias organizações populares, no ano de 1972 a exacerbação da disputa quanto ao rumo que deveria seguir a revolução - manter o ritmo previsto ou acelerar o processo – encontrava-se em um ponto crítico.

Neste ano, com o término da divisão da classe dominante, expressa na formação da *Confederación Democrática*, e o preparo e realização, em outubro, do *Paro Patronal*,²⁷² aprofundaram-se as discussões sobre a afirmação do poder popular, passando este termo a adquirir conotações distintas conforme fosse empregado por um ou outro agente político: o MIR concebia o poder popular como um poder dual e paralelo à CUT, ao Parlamento, ao Congresso e aos partidos da UP, contando com grande influência no movimento dos

González Videla. Mesmo que Videla tenha promulgado, em setembro de 1948, a *Lei de Defensa Permanente de la Democracia*, declarando ilegal o PC, este “tomou” a história, com uma influência crescente na vida política chilena. Para a história das *tomas* em Santiago ver: LEIVA, Sebastian; NEGhme, Fahra. *La política del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) durante la Unidad Popular y su influencia sobre los obreros y pobladores de Santiago*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2000. Tesis para optar por el grado de Licenciado en Educación en Historia y Geografía, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 2000.

²⁷² No ano de 1972 houve a mudança de estratégia dos setores golpistas: passaram das passeatas e da criação do mercado negro para as greves patronais. A greve dos donos de caminhões e dos patrões, ou *lock out* patronal, como é chamada, começou em 11 de outubro de 1972 terminando somente em 5 de novembro de 1972. Aderiram a esta greve setores da indústria e comércio, estudantes secundaristas e universitários, o transporte urbano, bancários, professores e profissionais liberais. Também em outubro deste ano, a oposição, antes dividida, reuniu-se na *Confederación Democrática* (CODE) - coalizão que abrangeu a *Democracia Cristiana*, os *Partidos Nacional e Radical* e o *Patria y Libertad* -, com o objetivo de alcançar a deposição de Allende.

pobladores e nos meios estudantis. Por sua vez, o PS e o MAPU não concebiam um poder dual, mas defendiam a autonomia do poder popular frente ao governo da UP e da CUT. Salvador Allende, os setores do PS a ele ligados e o PC defendiam o fortalecimento do poder popular, porém não como forças paralelas ao governo, mas como forças populares unidas a ele. E a isto se acresce o fato de que o movimento *poblacional*, além ser combativo e contar com grande força criativa, era politicamente diverso.

Esclarecemos, portanto, que, nesta dissertação, o “poder popular” será entendido de uma maneira ampla, não se referindo exclusivamente aos movimentos impulsionados pelas correntes rupturistas, expressas no MIR, PS e MAPU. Assim, “poder popular” pode ser aquele que engloba toda a forma de participação do povo em geral nos processos políticos, econômicos, sociais e culturais, alterando as formas habituais de funcionamento da sociedade burguesa. Incluiria, por isso, todas as formas de organização, desde as estimuladas pelo governo até as formas nascidas na base, distribuídas em três momentos temporais que correspondem a impulsos distintos.

O primeiro inicia-se logo após a constituição do governo de Allende, com os acordos com a CUT estabelecidos em dezembro de 1970 e modelados em julho de 1971 nas *Normas Básicas de Participación de los Trabajadores*, prevendo duas modalidades de participação: na planificação econômica geral, por intermédio da CUT, e na direção de empresas da *Área de Propiedad Social* (APS) por meio de Assembleias e Comitês de Trabalhadores formados dentro das empresas, modalidades estas de iniciativa do governo que contribuem para a criação do poder popular. O segundo momento é marcado pela criação de organismos populares para apoiar as tarefas do governo, com o intuito de barrar a ofensiva oposicionista no plano econômico, expressa na criação do mercado negro e nos açambarcamentos, assim como para superar a burocracia estatal: as *Juntas de Abastecimiento y Precios* (JAPs), os *Comandos Comunales*, os *Consejos Campesinos*, os *Comités de Vigilancia de la Producción* e os *Comités de Protección de las Industrias*. O terceiro momento desenvolve-se a partir da *huelga patronal* de outubro de 1972, com a intensa mobilização popular para impedir que a oposição conseguisse paralisar o país e derrubar o governo. Nesta fase, o impulso provém de várias fontes: debilmente, por parte do governo, e de diversas iniciativas dos próprios trabalhadores das fábricas e de organizações de base, por meio dos *Cordones Industriales*, a *Canasta Popular* e os *Almacenes del Pueblo*, acentuando-se, nesta conjuntura, as polêmicas sobre a forma e o papel que deveria ter o poder popular.²⁷³

²⁷³ Para esta caracterização e periodização do poder popular ver: SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Jesús. *Reflexiones sobre la revolución chilena*. Disponível em: <http://www.purochile.rojasdatabank.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2008.



1972: Passeata do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR).

Pese as acirradas discussões existentes sobre os erros e acertos do governo da UP frente à formação do poder popular, é importante reter dois elementos neste processo, pois ambos se relacionam com efeitos gerados no interior da sociedade que foram potencializados para justificar o golpe civil-militar em 1973. O primeiro deles, salientado por Tomás Moulián,²⁷⁴ diz respeito à propriedade privada, pois, desde o início de seu governo a UP questionou as propriedades agrária e monopólica, assim como a propriedade burguesa em geral – com as apropriações de pequenas e médias empresas por atos alheios ao planejamento político da *Área de Propiedad Social*.²⁷⁵ Isto, por seu lado, remete ao segundo elemento, que é destacado por Jesús Sánchez Rodríguez,²⁷⁶ dizendo respeito aos limites da prática do poder

p. 149-163.

²⁷⁴ MOULIÁN, op. cit., p. 35-36.

²⁷⁵ A *Área de Propiedad Social* (APS), de acordo com o Programa da UP, repartia-se em três: a área de propriedade estatal, composta pelas empresas estatais existentes e as que fossem criadas e os monopólios estrangeiros expropriados pelo governo; a área mista, com empresas que combinassem o capital privado – nacional e estrangeiro – com capitais estatais, com gestão e administração conjunta; a área de propriedade privada, que seria formada pela maior parte das empresas existentes, que nela permaneceriam. Quanto à reforma agrária, reformulou-se a distribuição e organização da propriedade rural, com a expropriação de terras que excedessem determinadas medidas, estivessem abandonadas e mal exploradas. Os estabelecimentos agrícolas expropriados seriam organizados como cooperativas, com os camponeses tendo o título de domínio. Também contemplava a defesa das comunidades indígenas, sua ampliação e direção democrática, garantindo terras suficientes e assistência técnica e créditos. Em agosto de 1971, o governo já havia expropriado 1.300 latifúndios e uma grande zona de fronteira, tendo por objetivo que no ano de 1972 não restasse nenhuma grande extensão de terra como propriedade particular. Porém, o MIR e o PS continuavam a estimular as ocupações de terras, tentando apressar e aprofundar as mudanças. Allende tentou refrear esta movimentação, temendo que o processo de reforma agrária se deteriorasse e se tornasse incontrollável, com a ocupação violenta e ilegal de terras, inclusive de pequenos proprietários. Fato este que ocorrerá também na APS, pois o governo será pressionado a incorporar nessas áreas um número maior de empresas previstas pela estratégia do Programa da UP.

²⁷⁶ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, op. cit., p. 168.

popular nos marcos da via chilena ao socialismo. Este autor salienta que, se por um lado a democracia se estendeu para além dos canais clássicos - Parlamento, municípios, sindicatos -, por outro, esse poder popular tendeu a inclinar as classes médias em favor da burguesia. Como bem destaca Rodríguez, as diversas ações diretas postas em prática pelos componentes do poder popular – como, dentre outras, as *tomas* de terras urbanas e rurais, ocupações de empresas ou os mecanismos alternativos de distribuição direta – foram utilizadas pela oposição para difundir uma imagem de desbordo do governo, da autoridade e da lei. Com isto, vastos setores que viam em perigo a inviolabilidade da propriedade privada retiraram seu apoio ao governo Allende.

Ou seja, como enfatiza Moniz Bandeira, “não era possível executar o Programa da UP sem afetar profundamente poderosos interesses de camadas sociais e de forças políticas domésticas, bem como de grupos econômicos estrangeiros”.²⁷⁷ As classes dominantes se empenharam em barrar toda e qualquer tentativa de uma nova correlação de forças que colocasse em xeque seus privilégios e o amplo consenso da sua capacidade de direção da sociedade. Daí as ações organizadas de frações diversas da sociedade civil que, valendo-se de suas organizações empresariais, voltaram-se para a formação de uma frente contra o governo, expressando-se, já em 2 de dezembro de 1971, no *Encuentro del Área Privada*, que nada mais foi do que a afirmação do poder gremial com base em sua estratégia da legitimação moral sob a direção das entidades patronais. Moniz Bandeira esclarece que os fatores em jogo não passavam pela discussão da gestão da economia ou da integração social dos setores populares, mas de algo imprescindível para os setores dominantes, que seria “defender os fundamentos da ordem social, ameaçada de vulneração por parte do governo, do domínio da propriedade em todas as suas expressões”.²⁷⁸ Nesta definição se une, portanto, toda a classe patronal, desde os grandes aos médios e pequenos empresários. E não pode ser esquecido que a oposição era maioria no Congresso Nacional, e a UP, instalada no Executivo, não detinha todo o poder, mas apenas uma parcela deste.

Víctor Jara, frente à defesa de um poder popular paralelo ao governo, tanto reafirmou sua convicção na via chilena ao socialismo quanto a necessidade de união dos artistas em torno às propostas da UP, porquanto todos seriam trabalhadores a serviço de uma causa

²⁷⁷ BANDEIRA, op. cit., p. 263-265.

²⁷⁸ CAMPERO, Guillermo apud BANDEIRA, op. cit., p. 318. As principais entidades patronais que promoveram o caos no governo Allende com o auxílio financeiro e a convivência dos Estados Unidos foram: *Sociedad Nacional de Agricultura* (SNA), *Sociedad de Fomento Fabril* (SOFOFA), *Confederación de Producción y Comercio* (CPC), *Cámara de la Construcción*, *Gremio de Propietarios* (*Confederación de Transportistas y Confederación del Comercio*) e o *Colegio de Profesionales*. Ver: RAMÓN, Armando de. *Santiago de Chile (1541-1991): historia de una sociedad urbana*. Madrid: MAPFRE, 1992. p. 252 e ss.

comum.

Na primeira situação, Víctor apoiou a ação direta das massas, pois, do mesmo modo que Salvador Allende, vislumbrava a possibilidade de compatibilizar essas organizações populares de base ao projeto da via chilena. E o fez seguindo uma concepção pluralista de poder popular, entendido como sendo mais amplo do que a aliança operário-camponesa, englobando todos os setores opostos ao imperialismo, à oligarquia e ao capital monopólico, abrangendo, por isso, grandes contingentes vinculados à ala esquerda da *Democracia Cristiana*. Parece-nos, portanto, que Jara apoiou a concepção de poder popular enquanto ampliação do poder político para além dos limites da UP, onde a responsabilidade pelo seu êxito não caberia apenas ao governo, mas a todos os trabalhadores, conforme o entendimento de Salvador Allende:

Cuando hablo de trabajadores, hablo de campesinos, obreros, empleados, técnicos, intelectuales, profesionales. Hablo de pequeños, medianos empresarios, industriales y comerciantes. La responsabilidad la tienen los trabajadores. *Lo que debilita y divide a los trabajadores, debilita al Gobierno*, y tienen que entenderlo. Lo que fortalezca a los trabajadores, fortalece al Gobierno, y tienen que entenderlo. El futuro de la revolución chilena está, hoy más que nunca, en manos de los que trabajan.²⁷⁹

Embora o PC não tenha obtido êxito em impor suas diretrizes sobre a progressiva autonomia do poder popular frente ao governo, impulsionada pelo polo favorável ao “*avanzar sin transar*” (avançar sem negociar), evidencia-se a convergência das posições de Víctor com as de seu partido por meio das palavras de Luis Corvalán, quando este, discorrendo acerca do poder popular, afirma a necessidade de:

... fortalecer todas las formas de poder popular y crear nuevas formas de ese poder a condición de que tendieran a fortalecer y no a debilitar al gobierno de la Unidad Popular, siempre y cuando no se plantearan como alternativa a él, porque esto último contribuía a debilitarlo y a favorecer la materialización del sueño predilecto de la ultra-reacción, el de echarle abajo.²⁸⁰

²⁷⁹ Discurso del Presidente Salvador Allende en el Día del Trabajador. El futuro de la Revolución Chilena está en manos de los trabajadores. 1º de Mayo de 1971. Disponível em: http://www.archivochile.com/S_Allende_UP. Acesso em: 24 jan. 2010.

²⁸⁰ CORVALÁN, op. cit., p. 188-189. Em maio de 1972 Víctor deu um recital na *Universidad de Concepción*, local de fundação do MIR, quando este partido havia proclamado, neste local, a *Asamblea del Pueblo*, declarando o programa da UP obsoleto. Nela participaram todos os partidos da UP regional, com exceção do PC. O MIR, com a formação de Comitês locais que enfrentariam a política nacional de Allende, declarou Concepción como “Território Livre da América”. A *Asamblea* também se estruturou como uma contramanifestação à DC, dando, com isso, margem para choques com o *Patria y Libertad*, que buscava o caos abertamente. Víctor Jara, durante sua apresentação, pediu para que a unidade de apoio ao governo fosse mantida, pois o confronto que se geraria era justamente o que desejava os grupos de extrema-direita. Além disso, reprimir

Quanto à união dos artistas, ele alude à divisão entre música “culta” e música “popular”, ou seja, dois “tipos de sons” que, materializando as diferenças, definem o lugar que as pessoas ocupam na estrutura social, como se não existisse diversidade no interior das classes sociais. E esse enquadramento propicia, do mesmo modo que as distinções espaciais definidas pelo binômio *barrios altos* e *poblaciones*, a hierarquia e reprodução da ordem social: outorga hábitos, atitudes e diversões “típicos”, que passam a ser vistos como inerentes a cada grupo humano. Tratando do conflito entre esses dois gêneros que definem a música quanto à sua qualidade, Víctor esclarece sua postura acerca da música douta que, na forma de cantatas populares, tanta polêmica causou, desde o lançamento da *Cantata Popular Santa Maria de Iquique*, composta por Luis Advis, e vencedora do *II Festival de la Nueva Canción*, em 1970:

Luis Advis y Sergio Ortega han hecho y están haciendo un gran aporte a nuestra música, a la música de todos y para todos. Estaría muy bien que otros músicos con talento y conocimientos se integraran a la Nueva Canción. Es indispensable borrar los esquemas entre música culta y música popular. Ojalá tuviéramos la posibilidad de escuchar cantatas, poemas sinfónicos y conciertos con el hálito renovador del creador que se compromete.²⁸¹

Indagado sobre a experiência prática que o disco *La Población* havia lhe proporcionado, Víctor reafirmou as convicções que manteve ao longo de sua existência como indivíduo e criador popular:

Este disco me deja como experiencia que la mejor escuela para el cantor es la vida; pero la vida de los demás, vivida junto a ellos, y no la vida de los demás vista desde un “taller de creación”. Obras sobre los pobladores pueden ir saliendo muchas. Pero todas nos exigen mayor rigurosidad artística y sobre todo, despojarse de los atavíos intelectuales que de pronto nos ciegan, no dejándonos ver el árbol en medio del bosque.²⁸²

Veremos que em *La Población* temos o que Elizabeth Jelín²⁸³ reclama para a “tarefa de

o direito de expressão da oposição “democrática” só afastaria o apoio de setores da população às mudanças revolucionárias, fazendo com que a oposição fosse vista como vítima da repressão “marxista”. Nesse episódio, Víctor foi considerado pelo MIR e os que a ele haviam se aliado em Concepción, traidor da causa revolucionária. Ver: JARA, Joan, op. cit., p. 181.

²⁸¹ MANSILLA, Luis Alberto. Víctor Jara, el combate de la guitarra. *El Siglo*, Santiago de Chile, 26 ago. 1973, p. 2.

²⁸² MALDONADO, Carlos. La mejor escuela para el canto es la vida. *El Siglo*, Santiago de Chile, 14 out. 1972, p. 12.

²⁸³ JELÍN, Elisabeth. Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra. *Cadernos Pagu*, n. 29, jul./dez. 2007, p. 56; 58-59. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n29>. Acesso em: 27 set. 2009.

recordar”: ao invés de um “nós” excludente, onde só podem participar os que viveram o acontecimento, Víctor consegue uma memória inclusiva, convidando para a tomada de ação e, com isso, ampliando a identificação dos atores envolvidos no processo chileno. As recordações da *toma* de *Herminda de la Victoria*, acontecimento específico pretérito, não se limitam a encerrar-se em um passado congelado, sem possibilidade, portanto, de intervenção no presente: elas ampliam as possibilidades do seu sentido com o convite à interpretação deste passado, que passa a incidir como um princípio de ação para o presente.

3.4 LA POBLACIÓN: UMA SOLUÇÃO POLÍTICA E ESTÉTICA



1972: Víctor, *la guitarra, los niños*, na *Población Herminda de la Victoria*.

Consideramos que o disco *La Población* é a “solução” encontrada por Víctor Jara tanto para a prática do poder popular no projeto chileno quanto para o aspecto formal da arte neste processo. Por tratar-se de um disco conceitual, com uma idéia temática previamente

estabelecida em torno da qual se dá o desenvolvimento da obra,²⁸⁴ Víctor consegue expor a sua convicção na via chilena ao socialismo valendo-se da narração da história da *población Herminda de la Victoria*, num movimento, portanto, de mão dupla: representar o conjunto do movimento dos *pobladores* partindo de um caso específico, estendendo essa experiência ao conjunto dos movimentos sociais, e demonstrar sua oposição à via armada e ao paralelismo do poder popular por ela defendida, embora isto fique implícito no sentido geral da obra. Ou seja, consideramos que Víctor fornece, em *La Población*, o testemunho de uma conjuntura específica, com as disputas e tensões existentes pela coexistência de duas estratégias para a construção do socialismo no Chile.²⁸⁵

Desse modo, trata-se da ação de um passado que possibilita a afirmação das conquistas do presente, com uma memória que, embora realce as diferenças qualitativas de dois momentos – 1967 e 1972 –, está voltada bem mais para as conquistas que gradualmente serão atingidas no futuro. Esta mensagem, como veremos, perpassa todo o disco, uma vez nele também se expressar a identificação de Víctor com os protagonistas de suas canções, dadas sua experiência de vida tanto no mundo rural quanto nas *poblaciones* da periferia de Santiago. Lembranças de um tempo recente, tanto daqueles que presenciaram e participaram da *toma* quanto do autor da obra, fazendo com que esses passados, ao se encontrarem nos sons do presente, ganhem uma dimensão de superação das condições de pobreza e degradação factível com a participação de uma grande multidão por uma causa comum.

Não se trata, por isso, de entender esse reconhecimento como uma justaposição de identificação autobiográfica do autor que se refletiria nos personagens de suas canções,²⁸⁶ mas compreender sua intenção artística como uma afirmação do sentido da nova cultura proposta, desdobrando-se na necessidade de construção de uma nova visão de mundo por ele

²⁸⁴ Ideia esta que se desenvolve dentro de um viver concreto, respondendo a questionamentos e problemas desse viver, em consonância com a vida do sujeito que a assume e da vida dos homens com os quais ele se encontra em relação. Portanto, entendidas dentro do processo histórico em que elas surgem, se desenvolvem, atuam e se transformam.

²⁸⁵ Entendemos que o disco aqui analisado, assim como a obra de Víctor Jara em seu conjunto, oferece uma análise parcial da realidade na qual está inserido, visto sua música pretender expressar os valores de uma fração da sociedade. Víctor, no disco *La Población*, fez uma síntese dos testemunhos que recolheu, fazendo seus textos e melodias sobre este material. Portanto, selecionou e escolheu os elementos que melhor transmitiriam a mensagem da obra. Com isto, seu disco não pode e não deve ser encarado como um relato extensivo a toda a comunidade dos *pobladores*, visto esta não ser unânime tanto em seu apoio ao governo de Allende quanto no que dizia respeito à organização do movimento popular e a estratégia da via chilena ao socialismo.

²⁸⁶ Assim como entendemos ser impossível estabelecer os diversos e diferenciados modos de recepção que pode ter uma canção, também nos questionamos até que ponto pode ser estabelecido se a intenção do artista, ao utilizar suas vivências próprias nas composições, corresponde a uma intenção estritamente autobiográfica, pese a existência de canções que, tocando diretamente em sua vida, universalizam sua experiência particular, como *La luna siempre es muy linda*, composta em 1962 e gravada em seu disco de 1966, na qual Víctor interpõe palavra falada com palavra cantada: *No recuerdo que desde el cielo / haya bajado una cosecha gloriosa / ni que mi madre hubiera tenido un poco de paz, / ni que mi padre hubiera dejado de beber.*

reivindicada já em suas primeiras composições. Se Víctor recupera a memória tanto de suas “origens” quanto a dos *pobladores*, em sua maioria de procedência camponesa como ele, temos que a base musical do disco, ao valer-se da reelaboração de gêneros tradicionais camponeses, subverte o passado estático vinculado a essas expressões musicais, adequando-se ao presente dos personagens do disco e às necessidades da afirmação de uma nova postura em relação à cultura. A forma de intervenção direta encontra nesta obra uma fluidez de sentido proporcionada, em grande medida, por suas ideias terem sido formadas gradativamente pelas duras condições de vida que enfrentou tanto em seus dez anos de vida no campo quanto na condição de adolescente da cidade, morador de uma *población*.

A experiência, aliada à sua técnica teatral e musical, proporciona a expressividade da mensagem poética, mas, para que o canto se faça “verdade”, há que atentar aos fatores externos à música “em si”: a “qualidade” de uma obra, sua força de significação social, não pode ser estabelecida independentemente do conjunto concreto no qual essa obra se insere, estando intrinsecamente ligada aos homens que a produzem e que com ela se relacionam, tomando-a “para si”. Portanto, para o entendimento cabal de nossas afirmações, é imprescindível levarmos em conta as reflexões de José Barata Moura, quando este esclarece que: “Julgar os fenômenos artísticos determinantemente em termos de ‘qualidade’ significa considerar que a sua existência e função é determinantemente estética ou artística”.²⁸⁷ Ou seja, nesta acepção a arte desempenharia apenas de modo secundário funções sociais e políticas, pois o fator determinante da sua “essência” seria a “qualidade”. Estamos, portanto, diante de uma concepção estética da arte pela arte – uma arte por e para si mesma –, onde a “qualidade”, por ser absoluta, torna-se um elemento autônomo e independente da e na obra de arte. Entendemos que não se trata de afirmar o caráter secundário da “qualidade”, mas sim salientar que ela é *um* elemento importante num conjunto mais amplo: é uma parte integrante da obra de arte que atua conjuntamente com a função social que ela desempenha.

É nesta acepção que entendemos a memória histórico-musical que Víctor intenta tecer em seu disco: como resultado das condições sociais em que surge, pelos elementos estruturais e conjunturais de que se serve, pelo espaço em que se desenvolvem, esses fatores se constituem em um quadro mediador formado por atividades extra-musicais que determinam suas opções estéticas formais e textuais.²⁸⁸

²⁸⁷ MOURA, op. cit., p. 38-40.

²⁸⁸ Isto não comporta negar o caráter de criação individual, uma vez esta “dependência”, ao implicar que a arte não se desenvolva isoladamente, dentro de limites “exclusivos” à criação artística, tenha que ser acompanhada por outros elementos que ultrapassam este campo estrito. Diríamos que a consciência dessa dependência propicia a própria liberdade artística, pois é a partir do reconhecimento de sua inserção em uma determinada classe social

Isto porque tanto os relatos selecionados por Jara quanto a consecução de sua obra não se desenvolverem no “vazio”, mas, pelo contrário, em condições muito precisas, com as quais ele tem que manter um diálogo constante ao longo da elaboração e execução de seu trabalho. Dessa forma, sua obra não se afasta da prática, pois se não é com a música “em si” que se forjam as lutas necessárias para atingir a consciência de classe, ela pode vir a ser um poderoso agente para colocá-las em perspectiva, auxiliando no seu fortalecimento e consolidação, apontando sua necessidade.

Desse modo, constituindo-se o disco *La Población* como uma expressão que Víctor Jara dá aos acontecimentos de sua época, acrescentando informações às lembranças dos protagonistas, sua música tem que ampliar para o “hoje” aquilo que ficou para trás de uma subjetividade vivida no passado. Isto porque a memória é “uma construção sempre filtrada pelos conhecimentos posteriores adquiridos, pela reflexão que segue ao evento, por outras experiências que se superpõem à primeira, modificando a lembrança”,²⁸⁹ isto é, uma visão do passado que responde às indagações feitas a ele sempre filtradas pelo presente de quem o questiona. Daí provém a necessidade da interpretação das “velhas” melodias e gêneros em releituras que tornem possível a apreensão das formas musicais em sentidos atribuíveis às pessoas no momento histórico no qual a obra se dá a conhecer.²⁹⁰

Los textos de mis canciones son el reflejo de mi actitud frente a una realidad injusta y miserable. El pueblo necesita que el artista le presente la realidad tal cual es. La lucha social se ha intensificado, el campesino ha tomado conciencia de que la tierra le pertenece; el obrero ha saltado más allá de las máquinas en la fábrica, el estudiante con el mismo ímpetu avanza junto al obrero y al campesino en este proceso de cambios. Naturalmente, la canción también avanza junto a ellos.²⁹¹

que o artista poderá optar se a visão de mundo dessa organização coincidirá ou não com a mensagem de sua obra. Como salienta HALL, op. cit., p. 324, não existe um sujeito ideológico de classe “já dado” e unificado, pois o “sujeito do pensamento”, ao ser plural, pressupõe o relacionamento entre o “eu” e os diferentes discursos ideológicos que compõem o terreno cultural da sociedade.

²⁸⁹ TRAVERSO, op. cit., p. 19. Tradução livre do autor.

²⁹⁰ Como é o caso da música *El Arado*, composta em 1965, e considerada uma canção autobiográfica por nela Víctor discorrer sobre a vida no campo. No entanto, quando ele a interpreta em 1972, em Cuba, ela toma outra dimensão, tornando-se um hino à reforma agrária. Assim como a gravação que fez da *milonga* do compositor uruguaio Daniel Viglietti, *A Desalambrar*, em 1969: também considerada um hino à reforma agrária, Víctor a canta no estilo da *cueca*, estabelecendo uma maior eficácia de identificação entre a composição e o público chileno. Ambas as canções são consideradas até os dias atuais como importantes ferramentas de luta pela reforma agrária. Também poderíamos mencionar seus belos poemas *Canción de cuna para un niño vago*, de 1967, e *Luchín*, de 1971, que se immortalizaram como uma denúncia das condições miseráveis de vida das crianças das classes empobrecidas latino-americanas.

²⁹¹ SEPULVEDA, Ramiro. Víctor Jara pregunta: Quién mató a Carmencita? *Puro Chile*, Santiago de Chile, 5 jun. 1970, p. 17.

E é isto que Jara empreende com sua música, pois, ao estabelecer uma intervenção direta e deliberada em públicos diversificados, confronta-se com os problemas e solicitações práticos da vida cotidiana de cada um deles. Com sua música engajada,²⁹² Víctor propõe estabelecer um vínculo de maior profundidade com o povo, considerando fundamental que o artista compreenda que o “estar lá” é diferente do “ouvir falar,” conclamando à união e à participação dos diferentes setores culturais, pois, se antes a construção do socialismo era um desejo ou um pensamento compartilhado por muitos, agora, com o governo de Salvador Allende, era uma realidade que necessitava de uma poderosa força de ação para sua consecução.

3.5 LA POBLACIÓN: ESTRUTURA DO DISCO E ANÁLISE DAS CANÇÕES

O disco *La Población* estrutura-se sobre uma base musical de gêneros tradicionais camponeses que são reelaborados e selecionados por Víctor a fim de atender à função que as nove canções cumprem nas três partes em que se divide a obra. Estas sessões, sucedendo-se de modo contínuo, principiam por descrever as condições de vida dos moradores das *poblaciones callampas*, seguindo-se a narração da história da *toma* de 16 de março de 1967 e a instalação do *campamento*, para concluir com a construção da *población*, signo de vitória do movimento popular.

Em cada uma destas partes, a disposição dos gêneros, instrumentos e vocalizações, relatos e teatralizações, proporciona não só a narração da história da *Población Herminda de la Victoria*, como procura dar a conhecer os sentimentos, anseios, esperanças e as práticas dos protagonistas desta ação. Com essa associação cumulativa no decorrer da obra verifica-se a possibilidade de um futuro que se expressa na construção de uma nova realidade a ser posta em prática pelo movimento popular.

²⁹² Compreendemos a música de Víctor Jara como “engajada” no sentido de ser uma arte solidária e em comunhão com as classes despossuídas, tanto denunciando suas condições de vida como empenhada na construção de uma contra-hegemonia para uma necessária transformação social. Isto porque o termo “engajado”, por ter diferentes interpretações, pode ser aplicado a todos os que defendem uma ideia, causa, filosofia ou ideologia política. Frisamos isto porque nada impede, por exemplo, que seja dito que a música durante o período da ditadura civil-militar não fosse “engajada” em demonstrar a legalidade e legitimidade do governo: uma música “engajada”, portanto, no processo de desmobilização social e voltada publicamente para objetivos afastados ou mesmo contrários aos reais interesses de muitas pessoas que com ela entram em contato, na medida em que serve estrategicamente como um instrumento a mais de legitimação moral e ética do Terror de Estado implantado neste período.

As três temáticas em que está dividido o disco, o gênero musical das canções que compõem cada uma delas, assim como os instrumentos escolhidos para expressar a mensagem musical e textual podem ser entendidas, para fins de análise, da seguinte forma:²⁹³

LADO A			
CANÇÃO	TEMÁTICA	GÊNERO	INSTRUMENTOS
1. <i>Lo único que tengo</i>	<u>Población Callampa</u> : desamparo, trabalho e amor.	Tonada	Guitarra
2. <i>En el río Mapocho</i>	<u>Población Callampa</u> : a vida nas margens do rio Mapocho.	“Galope Jara” ²⁹⁴	Tiple; guitarra; contrabajo; bombo.
3. <i>Luchín</i>	<u>Población Callampa</u> : pobreza, infância, esperança no futuro.	Canto a lo humano	Guitarra.
4. <i>La toma – 16 de marzo de 1967</i>	<u>A toma</u> : ação direta da <i>toma</i> .	“Galope Jara”	Guitarra 1; guitarra 2; cascabel; bombo; quena; tiple.
LADO B			
CANÇÃO	TEMÁTICA	GÊNERO	INSTRUMENTOS
5. <i>La carpa de las coligüillas</i>	<u>A toma</u> : instalação do <i>campamento</i> : atitude frente à tarefa coletiva.	Tonada	Guitarra 1; guitarra 2; bombo; pandereta.
6. <i>El hombre es un creador</i>	<u>A toma</u> : instalação do <i>campamento</i> : atitude criativa e tarefa coletiva	Polka	Guitarra; pandereta; bombo; peineta.
7. <i>Herminda de la Victoria</i>	<u>A casa própria</u> : repressão e homenagem à luta.	Canto a lo divino	Guitarra 1; guitarra 2.
8. <i>Sacando pecho y brazo</i>	<u>A casa própria</u> : construção da <i>población</i> .	Cueca	Guitarra; contrabajo; tormento; bombo; pandereta.
9. <i>Marcha de los Pobladores</i>	<u>A casa própria</u> : construção coletiva do futuro.	Marcha	Contrabajo; caja.

²⁹³ Divisão temática baseada em TORRES, op. cit., p. 49.

²⁹⁴ A denominação “galope Jara” é utilizada pelos autores de *Víctor Jara: obra musical completa* para salientar a não correspondência deste *rasgueo* com nenhum ritmo folclórico específico, embora esteja relacionado com muitos. Dentre eles, cabe mencionar o *galope* ou *galopera*, ritmo assemelhado à *galopa* paraguaio, com marcação constante em pulsação 3x4, passando um efeito de força, continuidade e intensidade, remetendo ao galopar dos cavalos. Estes ritmos, por sua vez, derivam do *trote* que, no norte do Chile, liga-se aos *huaynos*, bailes dos Andes peruanos que sofreram adaptações musicais ao longo de toda a zona andina.

3.5.1 *La Población Callampa*



Uma das tantas *poblaciones callampas* de Santiago.

Víctor dedica suas três primeiras composições à descrição da vida nas *poblaciones callampas* nas margens do rio Mapocho, em Santiago. O disco é aberto com *Lo único que tengo*, o depoimento cantado de uma *pobladora*, passando, na música *En el río Mapocho*, à narração de um dia de chuva em que as águas deste rio transbordam, inundando a *población*, e encerra esta parte com a canção *Luchín*, que descreve as condições da vida infantil nestes locais.

Na primeira composição, valendo-se da *tonada*, gênero popular de grande difusão no Chile no acompanhamento de poemas narrativos, Víctor utiliza uma fórmula lírica assemelhada com os *romances* espanhóis,²⁹⁵ propondo ao ouvinte intimidade, suavidade e abrandamento, sugeridos pelo toque delicado da *guitarra* e pela interpretação da cantora.²⁹⁶

Reiterando a condição solitária da personagem, que só conta com suas mãos para trabalhar e se sustentar, destaca-se o modo singelo em como ela dá a conhecer ser uma mulher

²⁹⁵ Os romances são fórmulas líricas recitadas ou cantadas ao som de um instrumento, especialmente a *guitarra*, predominando a forma musical da *tonada* como acompanhamento. Ver: CLARO VALDÉS, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1997. p. 50-52.

²⁹⁶ A música é interpretada por Isabel Parra, filha de Violeta Parra, que, tendo conhecimento da intenção do disco, “vestiu” a roupa da personagem: as mulheres anônimas das *poblaciones callampas*. Salientamos que consideramos que os intérpretes podem, em certa medida, ser considerados como um “autor”, pois é por intermédio de sua voz que as mensagens são transmitidas de um determinado modo, podendo mudar de sentido conforme a interpretação - modo de cantar, ênfase em palavras ou sílabas. Por isto, a interpretação seria um critério a mais da qualidade musical, que não se restringiria, portanto, somente ao conteúdo formal da construção da melodia e do poema.

sem família – *mi paire y mi maire están / más lejos de ese barrial / que una estrella* –, reforçando o sentido de suas mãos serem as únicas capazes de lhe proporcionar amor, neste caso ligado à condição de segurança e de sobrevivência, pois *yo no tengo un lugar en la tierra*.

Como Jara compôs as canções sobre depoimentos dados, excetuando as músicas *Luchín* e *El hombre es un creador*, que já haviam sido compostas anteriormente, depreende-se a desolação da personagem, entendida aqui como todas as mulheres das *poblaciones* no marco cronológico da *toma* de *La Herminda*, ou seja, o contraste entre o governo de Eduardo Frei e o de Salvador Allende.

Com efeito, quando o governo da UP chegou ao poder, se propôs a enfrentar a tarefa tida como uma das mais urgentes, que era interferir nas *poblaciones callampas* antes da temporada das chuvas. Para isto empreendeu a chamada *Operación Invierno*, erguendo 20.000 casas para os *pobladores* em maior situação de risco. Também levou às *poblaciones* água potável e eletricidade, e construiu vias de acesso, urbanizando as ruas. Porém, havia *tomas* por todas as partes, que deveriam transformar-se em moradias definitivas: a tarefa constituiu-se em um grande desafio para a UP, pois, se por um lado isto implicava na garantia do direito social à propriedade, por outro, o governo teve que buscar controlar a intensidade das ocupações ilegais a fim de não frustrar os projetos de construção empreendidos pelo *Ministerio de la Vivienda*.²⁹⁷

Ou seja, quando do início do novo governo, o movimento *poblacional* havia percorrido um longo período de aprendizagem desde os seus primórdios na década de 1940, pois durante o governo de Eduardo Frei (1964-1970), do *Partido Demócrata Cristiano*, alcançou significativas conquistas em relação às políticas anteriores voltadas a esse segmento.

Contando com o apoio do governo estadunidense, a *Democracia Cristiana* foi tida como a melhor opção para deter o avanço do comunismo, uma vez se basear no comunitarismo e no sindicalismo enquanto expressões de fraternidade e conciliação de classes. Englobando as classes pobres do campo e da cidade, setores universitários e as classes médias defensoras do “estatismo” por oposição ao capital monopolista, a DC propôs uma *revolución en libertad* em oposição aos moldes da revolução cubana, tendo como metas a

²⁹⁷ Ver: GARCÉS DURÁN, 2005, op. cit., p. 64-66; KÓSCHEV, op. cit., p. 150; Mario Garcés (2005, p. 65) oferece cifras significativas acerca da política habitacional da UP: já no início do ano de 1971 foi proposta a construção de 79.250 casas, bem como finalizar ou completar a urbanização de 120.505 locais. Dessa cifra estimada, foi contratado o início de 73.009 moradias, enquanto a *Corporación de la Vivienda* (CORVI) finalizou 28 mil urbanizações de locais e a *Corporación de Servicios Habitacionales* (CORHABIT) com outros 5.462, além de atender as famílias afetadas pelo terremoto de julho de 1971, com a construção de 48.117 meias-águas. Também houve, em 1971, um *Plan de Emergencia*, realizado pela *Corporación de Obras Urbanas* (COU) na construção de redes de água potável, esgoto, calçadas e pavimentação de ruas nas *poblaciones*.

nacionalização do cobre, realização de ampla reforma agrária e a criação de corpos intermediários, expressão máxima do corporativismo estatal propugnado por Frei, fortalecendo, com isso, a institucionalização do projeto social da Igreja Católica.²⁹⁸ Como ressalta Ana Lima Kallás, projetos de criação dos jesuítas, como as *Juntas de Vecinos* e os *Centros de Madres*, foram fortalecidos enquanto tentativa de ampliar a participação política para além das “cúpulas partidárias”.²⁹⁹ Ou seja, fortalecer a concepção orgânica do Estado, onde sociedade harmônica equivale à “saúde” da Nação, e, com isso, anular suas funções enquanto expressão das relações de força sociais, uma vez em seu interior não haver espaço para a luta de classes.

Dentre as medidas impulsionadas pelo governo de Eduardo Frei, mencionamos a criação do *Ministerio de la Vivienda y Urbanismo* (MINVU), em 1965, e a Lei Nº 16.880, de 7 de agosto de 1968, sobre *Junta de Vecinos y demás Organizaciones Comunitarias*. Também destacamos a criação de um organismo especial denominado *Consejería Nacional de Promoción Popular*, apoiado pelo Estado, a fim de estimular a organização dos *pobladores* e pôr fim à marginalidade urbana. Dentro da linha proposta pela *Revolución en Libertad*, a *Consejería*, conforme Armando de Ramón,³⁰⁰ apregoava os valores do comunitarismo e do nacionalismo para efetuar essa promoção popular, a fim de contrabalançar a postura mais “radical” que se programava no setor agrário, com o trabalho da *Corporación de la Reforma Agraria* (CORA) e do *Instituto de Desarrollo Agropecuario* (INDAP).

À primeira composição, mostrando o estado de ânimo de uma personagem enquadrada no seu meio de forma meiga e branda, e inserida no contexto acima delineado, segue-se um violento transporte para as margens do rio Mapocho, descrevendo as condições materiais de vida e a impotência dos *pobladores* frente à força dos elementos naturais: a água da chuva e o vento são ouvidos no disco por meio de sons que, ao imitar o ruído de uma tempestade que se

²⁹⁸ Cesar Guazzelli salienta que a *revolución en libertad* não conseguiu diluir a ameaça revolucionária, uma vez haver frustrado as expectativas dos setores envolvidos neste processo reformista: os assentamentos atenderam apenas parcialmente a histórica demanda por terras, ocorrendo o recrudescimento das lutas no campo, pois o próprio governo Frei permitiu uma melhor organização dos camponeses. Os setores oligárquicos tradicionais fizeram uma forte oposição às medidas de reforma agrária, vendo nas reformas da DC um incentivo às lutas camponesas. Também as demandas por casas populares superaram em muito a capacidade de atendimento pelo governo, e as *tomas* de terrenos desencadearam ações repressivas contra os ocupantes. Isto é, as reformas dividiram o bloco dominante, estimulando as lutas das classes populares. Ver: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A revolução chilena e a ditadura militar. In: WASSERMAN, Cláudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *Ditaduras militares na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p. 81-82.

²⁹⁹ KALLÁS, Ana Lima. Em nome da Ordem Democrática e da Reconciliação Nacional: Igreja Católica e imperialismo na América Latina – o caso chileno. *Revista História e Luta de Classes*, [s. l.], ano 4, n. 6, p. 45-52, nov. 2008, p. 48.

³⁰⁰ RAMÓN, 1992, op. cit., p. 293.

desencadeia e que tem sua força progressivamente aumentada, crescendo simultaneamente junto ao coro de vozes masculinas, explodem numa força que leva a “ver” e a “sentir” a intensidade da água e do vento. No entanto, nas *poblaciones* há festa; as crianças brincam; os homens não temem o céu; riem-se dos elementos; vivem como animais: *pero en las poblaciones / con la tormenta / hombres, perros y gatos / es la misma fiesta*.

Faz-se necessário um aparte sobre a interpretação que Jara dá à sua *guitarra*, pois nela se encontram tanto as raízes da música folclórica camponesa quanto inovações e experimentações próprias.³⁰¹ Esta unidade entre texto e música, que proporciona o efeito perturbador transmitido em muitas de suas composições, deve-se, como salientam vários artistas, ao seu estilo pessoal de tocar e à condução harmônica que dava à sua *guitarra*.

Conforme Alejandro Reyes, integrante do conjunto *Cuncumén*, Víctor “tocaba como un campesino. Además, tenía una cosa delicada, tocaba con mucho sentimiento; era algo muy distante de lo bruto”.³⁰² Eduardo Carrasco, membro do conjunto *Quilapayún*, salienta que Víctor “era un hombre de arpegios, de cascadas de notas que figuran movimientos cristalinos, no hay nada de pesado en su música”.³⁰³ Rodolfo Parada Lillo, também integrante do *Quilapayún*, salienta que a particularidade de Víctor era o caráter problemático que imprimia às suas músicas, mesmo sendo um músico oral e autodidata:

No se contentaba con un acorde en la menor o en la mayor, tenía que buscarle una novena, una onceaba; y componía canciones con una armonía de esencia muy simple, pero que él llevaba hacia una dimensión y expresión mucho mayor. Era alguien que, aunque por su origen popular tenía una sensibilidad tremendamente apegada a lo sencillo y a lo cotidiano, al mismo tiempo siempre buscaba el más difícil todavía en la armonía y en los textos.³⁰⁴

Patricio Castillo, junto com Ángel Parra, destacando suas apresentações na *Peña de los Parra*, demonstra que essa forma de tocar estava bem além das novas técnicas de

³⁰¹ Jara deixou seu “testemunho” do papel que a *guitarra* desempenhava em sua vida e sua obra: a canção *Manifiesto*, considerada seu testamento musical.

³⁰² REYES, Alejandro apud TORRES, op. cit., p. 35.

³⁰³ CARRASCO PIRARD, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Editora Ornitornico, 1989. Disponível em: <http://www.cancioneros.com>. Acesso em: 28 out. 2009.

³⁰⁴ Depoimento de Rodolfo Parada. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 60. A título de esclarecimento, mencionamos que existem dois grupos atualmente que se denominam *Quilapayún*, ambos contando com membros fundadores da década de 1960: o grupo de Eduardo Carrasco, formado por Eduardo Carrasco, Carlos Quezada, Hernán Gómez, Hugo Lagos, Guillermo García, Rubén Escudero, Ricardo Venegas y Ismael Oddo, e o de Rodolfo Parada-Lillo, contando com Rodolfo Parada (voz, zampoña, cuatro, percusión), Patricio Wang (voz, piano, guitarra, teclados, zampoña), Patricio Castillo (voz, bajo), Mario Contreras (voz, charango, guitarra), Álvaro Pinto (voz, quena, guitarra, tiple, teclados) e Rodrigo González (voz, guitarra, charango, tiple, quena, zampoña, teclados).

performance possibilitadas pelo desenvolvimento tecnológico. Patricio relata que “cuando lo conocí como artista, en la Peña de los Parra, lo primero que me llamó la atención de Víctor fue su manera de tocar la guitarra con las yemas de los dedos. Era muy chileno, y en él estaban presentes las formas campesinas de tocar. Pero curiosamente, siendo Víctor un músico intuitivo, fue uno de los primeros que utilizó en Chile acordes disonantes en la guitarra”.³⁰⁵ Ángel Parra, por sua vez, declara que, nas apresentações de Víctor na *Peña de los Parra*:

...lo que más me impresionaba era la actitud del público cuando Víctor cantaba. Una actitud de silencio cariñoso, pero muy profundo, porque cantaba suave, tocaba la guitarra con una técnica que és totalmente distinta a la mía. Yo toco con mucha uña, sin paleta pero con uña, y el no: tocaba simplemente con la yema de los dedos. Entonces la guitarra d’el era una guitarra muy suave, había que hacer silencio para escuchar.³⁰⁶

Este conhecimento dos ritmos musicais camponeses e a maneira de interpretá-los possibilita que, valendo-se unicamente da guitarra, Víctor consiga criar o ambiente e a sonoridade, como faz em *Lo único que tengo* e *Luchín*, para falar das composições aqui analisadas. O mesmo ocorre na segunda e na quarta composições de *La Población*: Víctor utiliza uma variante de um *rasgueo*³⁰⁷ próprio do violão, denominado “galope Jara”. Este, na música *En el río Mapocho*, acrescido do pulsar constante do *bombo* e *contrabajo*, e do registro agudo e metálico do *tiple*, provoca um efeito de intensidade, marcando a determinação da luta dos *pobladores* contra as adversidades provindas da natureza e da sociedade classista.

A terceira composição, *Luchín*, pertence àquelas canções que ultrapassam o enquadramento dado a uma personagem individual, neste caso uma criança que foi levada, junto a muitas outras, às dependências da Faculdade de Ciências e Artes Musicais e Cênicas da Universidade do Chile, em junho de 1971, após um violento temporal que deixou

³⁰⁵ Depoimento de Patricio Castillo. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 57.

³⁰⁶ Depoimento de Ángel Parra no documentário de Carmen Luz Parot, intitulado *Victor Jara – El derecho de vivir en Paz*. O documentário foi publicado no Chile em 1999, detendo seus direitos autorais a Fundación Víctor Jara/Carmen Luz Parot, sendo remasterizado em 2003, na data dos 30 anos da morte de Víctor, pela Warner Music Chile, tendo como responsável pela sua publicação e distribuição a Warner Music Argentina S.A. Contém diversos closes de suas mãos dedilhando as cordas da *guitarra* em apresentações na *Peña de los Parra* e no show gravado ao vivo para a *TV de Peru* em 1973, onde interpretou *Cuando Voy al Trabajo*, *El derecho de vivir en Paz*, *Luchín*, *Plegaria a un Labrador*, *Ni chicha ni limoná*, *Aquí me quedo*, *Te recuerdo Amanda* e *Ojitos Verdes*.

³⁰⁷ Modo de percutir duas ou mais cordas na *guitarra* simultaneamente com os dedos, a fim de interpretar um acorde. É a “batida” nas cordas, feita com os dedos ou com a palheta. O “galope Jara” foi utilizado na composição *El Aparecido*, de 1967, conseguindo um efeito dramático, relacionado à perseguição de Che Guevara na Bolívia. Ver: TORRES, op. cit., p. 36.

desabrigadas numerosas famílias na *población de Renca*.

Eugenia Arrieta - amiga de Víctor e mãe de Luchín -, expõe as mobilizações em torno a esse acontecimento e as condições em que encontraram o menino, também mencionando como veio a tornar-se sua mãe:

En una ocasión, después de que había llovido muchísimo en Santiago, el río Mapocho se desbocó. En la facultad organizamos trabajos voluntarios en las poblaciones que se habían visto afectadas por las inundaciones. Era un espectáculo terrible, pues las casas, puras barracas, se habían caído y nos hundíamos en el barro... De pronto vimos a un niño botado entre un montón de trapos, en el barro. Era Luchín. Lo recogimos y lo metimos en el jeep junto con otros niños que no tenían dónde estar. Hacía un frío terrible y los llevamos a la facultad... Al final, el niño se quedó a vivir conmigo con el beneplácito de la familia, que estaba encantada, pues tenían once hijos y eram muy pobres.³⁰⁸

Mais adiante, ela enfatiza que os fatos narrados na canção de Víctor faziam parte da realidade que cercava o menino: “Existía una yegua, con la que Luchín dormía, pues, como era el único tesoro que tenía la familia, la metían dentro de la casa, y el niño se acurrucaba junto a ella, entre medio de las cebollas. Y por la mañana jugaba entre sus patas, rodeado de barro y mierda”.³⁰⁹

Nesta faixa, Víctor inclui a declamação de um poema rimado feita por uma criança da *población*, remetendo, desse modo, ao menino do qual narrará a história. Não é casual o fato de que esta canção, composta por Víctor no ano de 1971, conste na parte dedicada às *poblaciones callampa* e, por extensão, à descrição de um fato que, ocorrido em 1967, ainda não havia sido debelado quando da composição do disco: é uma música que serve para “muitas infâncias”, pois as similitudes das condições de vida remetem a lembranças comuns de miséria e infância desamparada, constituindo-se em um tema vigente até os dias atuais. No caso desta composição, seus versos finais salientam a nova condição de esperança proporcionada pelo governo da UP: *si hay niños como Luchín / que comen tierra y gusanos / abramos todas las jaulas / pa'que vuelen como pájaros*.

Proposição esta que entrevemos em sua apresentação desta canção no show que gravou para a *TV de Peru*, em junho de 1973, onde Víctor comenta, sobre Luchín:

Este es un bandido chiquitito, un caudito, como decimos nosotros allá en Chile. Caudito chiquitito de cinco años... Imagine... es un bandidito, así, con la cara sucia, enbarradito, que juega con su pelotita de trapo, juega con los

³⁰⁸ Depoimento de Eugenia Arrieta “Quena”. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 81-82.

³⁰⁹ Idem, p. 82.

perros que andan siempre alrededor del, un caballo también, porque el papá... el papá trabaja con una carretela y el caballo, claro, lo deja en la casa, y como no hay mucho espacio, de pronto el caballo esta ahí, mirando al Luchín, que juega entre las patas del. Este es un bandidito chico... pero lo mejor, este bandidito, en unos veinte años más, o en unos quince años más, va ser capaz de dirigir una fábrica en mi país”.³¹⁰

Com isso Victor alude tanto à participação dos trabalhadores na *Área de Propriedad Social*, com o fortalecimento do poder popular, quanto à igualdade de oportunidades e possibilidades advindas com a construção do socialismo, que acabaria com os enormes abismos entre as diferentes classes sociais. Ou seja, *Luchín* expressa a confiança na via chilena ao socialismo e as esperanças que esse sistema projetava.

Esta história real tem, para Luis Iribarren Arrieta - “Luchín” -, dois lados, que são “la existencia de niños que viven en la marginalidad y la pobreza, y otro alegre, porque Víctor era la persona que era y se fijó en mí”. E “Luchín”, discorrendo acerca da apresentação desta canção feita por Víctor na *TV de Peru*, fala que é “muy bonito lo que dice. No es triste en absoluto. Me imagino niño y pienso que la experiencia que vivió conmigo debió de ser para él muy fuerte, tanto para componer una canción tan bella como es Luchín. Casi siempre lo veo en privado, porque despierta en mí muchas emociones, no puedo manejar lo que siento”.³¹¹

Tudo em *Luchín* é delicado, frágil, terno e suave, fatores estes proporcionados pela delicadeza da interpretação musical e vocal do gênero escolhido para a composição: o *canto a lo humano*,³¹² forma poética tradicional baseada em versos octossílabos,³¹³ de forte caráter oral, comentando sobre as mais diversas manifestações relacionadas à vida humana.

Embora Jara não utilize a estrutura formal da *décima*, que caracteriza esta expressão poética, segue a métrica dos versos com oito sílabas acompanhados somente pela guitarra, e estabelece um contraponto poético entre o menino que brinca e o cavalo que o olha, fundindo os dois personagens na estrofe final, denominada, no *canto a lo humano*, de *despedida*. Nela, Víctor extrai uma conclusão do que foi narrado nos versos, transmitindo uma mensagem final

³¹⁰ *Apresentación en vivo de Víctor Jara*, TV de Peru, 1973. Santiago de Chile, Fundación Víctor Jara.

³¹¹ Depoimento de Luis Iribarren Arrieta “Luchín”. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 87.

³¹² O *canto a lo humano* é um dos grandes campos temáticos em que se divide o *canto a lo poeta*, sendo o outro denominado *canto a lo divino*, utilizado na composição *Herminda de la Victoria*. Discorre sobre tudo que diz respeito ao homem e sua relação com a natureza e entorno social. Ver: URIBE ECHEVARRÍA, Juan. *Flor de canto a lo humano*. Santiago de Chile: Gabriela Mistral, 1974, especialmente p. 4-5.

³¹³ O *verso*, na poesia juglaresca espanhola, é o termo usado para designar a poesia cantada, em oposição à prosa, poesia recitada. Constitui-se em uma *cuarteta* (estrofe de quatro versos octossílabos) e o conjunto de quatro *décimas* (quatro estrofes de dez versos octossílabos), as quais se acrescentam a *despedida* (décima de oito versos octossílabos), que faz um resumo do que foi comentado (*glosado*) nas *décimas*. Ver: URIBE ECHEVARRÍA, Juan. *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*: folklore de la Provincia de Santiago. Santiago de Chile: Universitaria, 1962, especialmente p. 17-24, que fala sobre o *verso* em *décima glosada*. Também CLARO VALDÉS, op. cit., p. 50.

aos ouvintes, instando-os, de modo singelo, à “*abrir todas las jaulas*”, denunciando uma realidade social e incitando à tomada de consciência da necessidade de uma intervenção prática para reverter essa situação.

Dessa forma, praticando seu papel de *cantautor*,³¹⁴ assumido desde meados da década de 1960, Víctor reelabora formas poéticas populares por excelência que, inseridas neste contexto, oferecem uma possibilidade de crítica e de combate a um presente que, ao ser transformado, possibilitará resgatar o “futuro” que existe nesse passado em forma de promessa não cumprida.

A vida nas *poblaciones callampas*, tema deste primeiro grupo de canções, foi descrita para Víctor, nos testemunhos colhidos em *Herminda de la Victoria*, pela “companheira Ana”, que lhe contou como era sua vida às margens do rio Mapocho, em áreas que ficavam alagadas todas as primaveras, quando os rios aumentavam de volume com o degelo da cordilheira.³¹⁵ Situações estas que já haviam sido identificadas muito anteriormente, em pleno século XIX, mais precisamente no ano de 1872. Nesta ocasião, Benjamin Vicuña Mackenna, intendente de Santiago, propôs a primeira reforma urbana em grande escala nesta cidade, com a identificação dos problemas que assolavam os moradores da “ciudad bárbara”, onde residiam os pobres, em oposição à “ciudad propia, opulenta y cristiana”, termos por ele usados para designar a elite, em uma situação que se prolongou no século posterior e mesmo atualmente, onde pobreza continua a ser vinculada à criminalidade, vulgaridade e falta de educação, características tidas como imanentes às classes baixas, encerrando-as numa visão de mundo que não prevê transformação mas, sim, estagnação.

Como salienta Mario Garcés, a organização do movimento *poblacional* foi anterior à sua legislação social, sendo que, pelo menos desde 1959, com a *toma* de *La Victoria*, apoiada pelo Partido Comunista, as pessoas adquiriram maior confiança na pressão que exerciam sobre as autoridades: se o Estado não construía *sítios*, eles seriam *tomados*.³¹⁶ Embora o governo de Eduardo Frei tenha tido uma participação mais ativa, especialmente com a criação

³¹⁴ INOSTROZA MADARIAGA, op. cit., p. 61-62; 67, esclarece que a categoria de *cantautor*, no Chile, poderia estar atrelada a qualquer pessoa que compusesse e cantasse suas criações, passando ao público sua visão de mundo, mas, no entanto, isto não ocorre: há uma visão arraigada do *cantautor*, incorporada à tradição popular, identificando-os às figuras de Violeta Parra e de membros da NCCh, como Rolando Alarcón, Patricio Manns, Ángel Parra e Víctor Jara, vistos como músicos “integrals”, não só por serem compositores e intérpretes, mas por estarem em contato direto com a sociedade e com ela comprometidos. Ou seja, há sentidos atribuídos pelas pessoas, identificando-os com a esquerda política chilena como protagonistas ativos das transformações sociais, afastando-os, por isso, da categoria dos músicos que visam apenas o entretenimento.

³¹⁵ JARA, Joan, op. cit., p. 192; KÓSCHEV, op. cit., p. 150. As “casas” eram feitas de latas, papelão e plásticos.

³¹⁶ GARCÉS DURÁN, 2005, op. cit., p. 58-59.

da *Operación Sítio*,³¹⁷ a demanda de casas era sempre superior ao que o Estado oferecia, e os *pobladores*, já organizados nos *Comités de Sin Casa*, recorreram novamente às *tomas*, como a de *Herminda de la Victoria*, em 16 de março de 1967. Garcés³¹⁸ esclarece que, a partir desta *toma*, a pressão aumentou, com os *pobladores* tendo uma nova perspectiva de ação: valendo-se do apoio cada vez maior da esquerda,³¹⁹ tinham uma maior consciência da necessidade de sua organização, pressionando o governo Frei para que adquirisse terras na cidade a fim de realizar novas operações sítio.

Como bem ressaltam Leiva e Neghme,³²⁰ o governo Frei propiciou a articulação do movimento *poblacional* com a luta de classes, devido à sua inserção no projeto político da *Democracia Cristiana*, baseado em duas variantes: por um lado, o assistencialismo, satisfazendo necessidades básicas, como as de moradia, realizadas em programas como a *Operación Sítio*; por outro, a ampliação da sua rede de organização, com a criação das *Juntas de Vecinos* e *Centros de Madres*. Estas, justamente, impulsionaram a politização reivindicativa destes setores, propiciando tanto a abertura da mobilização social quanto a incorporação política e a inovação de fórmulas organizativas e de participação popular dos setores *poblacionales*. Isto, aliado à paralisação do programa de reformas do governo, identificado por Ana Kallás³²¹ como ocorrendo no ano de 1967, resultou que, a partir deste ano, a ocupação de terrenos rurais e urbanos, protestos e greves tenham aumentado significativamente, tendo o governo que recorrer à força repressiva: para tanto se valeu do *Grupo Móvil* e dos *Carabineros*,³²² como no caso já mencionado anteriormente do massacre

³¹⁷ As “operações sítio” foram criadas em 1965, no governo Frei, para enfrentar tanto os efeitos causados pelo terremoto ocorrido em março deste ano no Chile quanto os ocasionados pelos temporais de inverno.

³¹⁸ GARCÉS DURÁN, Mario. Los pobladores refundan la ciudad. *Revista Patrimonio Cultural*, Santiago de Chile, año 9, n. 32, invierno 2004. Disponível em: http://www.dibam.cl/patrimonio_cultural. Acesso em: 9 nov. 2009.

³¹⁹ É importante salientar que, a partir do ano de 1967, o MIR começou paulatinamente a encontrar apoio de estudantes, camponeses e *pobladores* em setores onde o PC e o PS não exerciam controle, especialmente na região de Concepción. O MIR entendia o poder popular como a unidade do povo e da esquerda: uma aliança de operários e camponeses junto com os pobres da cidade e do campo. A ênfase do MIR recairá nos *Comandos Comunales*, organizações populares que deveriam incorporar à luta política os setores mais pobres e atrasados, especialmente os camponeses e *pobladores*, constituindo-se no gérmen do poder popular: primeiro atuavam em nível comunal; depois formariam uma *Asamblea del Pueblo* que substituiria o Parlamento. Ver: SANCHÉZ RODRÍGUEZ, op. cit.

³²⁰ LEIVA; NEGhme, op. cit., p. 102-103.

³²¹ KALLÁS, op. cit., p. 48.

³²² Os *Carabineros de Chile* é uma instituição técnica e de caráter militar, responsável por manter a ordem e a segurança pública interior em todo o território da República. Criada em 27 de abril de 1927 pelo então coronel de Exército e vice-presidente da República Carlos Ibañez del Campo, por meio da fusão entre a *Policía Fiscal* e o *Cuerpo de Carabineros*, é uma instituição de mando unificado dependente do Ministério da Defesa Nacional em coordenação com o Ministério do Interior. No período ditatorial, foi um dos responsáveis, especialmente nas áreas rurais, pelas prisões, torturas, execuções e desaparecimentos de pessoas. O *General-Director* é nomeado diretamente pelo presidente da República; o lema dos *carabineros* é *Orden y Patria*. O *Grupo Móvil* era a força de choque mais ostensiva dos *Carabineros de Chile*, e foi dissolvido no governo de Salvador Allende.

de *Puerto Montt*, cantado por Víctor Jara no ano de 1969.

Reforçando o ano de 1967 e a *toma* de *Herminda de la Victoria* como o divisor de águas no governo Frei no que toca a um maior acirramento e inclusão na luta de classes do movimento dos *pobladores*, Armando de Ramón³²³ esclarece que foi a partir deste ano que o processo das *tomas* se generalizou, pois as esperanças depositadas no programa modernizador de Frei tiveram que se defrontar com seus limites, expressos, em grande medida, pelos latifundiários e setores vinculados ao capital estrangeiro, que viam a reforma agrária da DC e as *tomas* no campo e nas cidades como uma abertura do Chile para o comunismo. Os partidos de esquerda, por seu lado, utilizaram o ano de 1969 – no qual se realizaram eleições para deputados e senadores – para impulsionar e reforçar as *tomas* de terrenos como um meio de pressão política sobre a DC, fazendo com que o movimento *poblacional* deixasse de ser uma mobilização de baixa intervenção e direção política para começar a se constituir em um processo coordenado, massivo e com direção política claramente definida.

Desse modo, ao final da parte dedicada às *poblaciones callampas*, Víctor nos remete, simultaneamente, a duas situações: a condição solitária dos personagens – com a constatação da sua impotência frente à miséria e às forças da natureza -, e à infância desamparada, sem deixar, contudo, de realçar a determinação das lutas em torno das quais se estruturava uma identidade de classe voltada para a construção de um futuro melhor, como se depreende nas canções 2 e 3 - *En el río Mapocho* e *Luchín*. Desse modo, abre-se o cenário para seu próximo eixo temático: a *toma* da *Población Herminda de la Victoria*.

3.5.2 *La Toma*

Se o lado A do disco *La Población* principia de modo terno e desolado, invocando a solidão da *pobladora*, ele termina de maneira dramática e épica, com o relato testemunhal e musical/teatral da história da *toma* de 16 de março de 1967, na *calle San Pablo*, Comuna de Barrancas. Uma história com tempo e espaço definidos, que lhe foi relatada no ano de 1972 por diversos protagonistas desta ação, sendo uma espécie de divisor de águas no disco: há o antes e o depois da *toma*, fator esse realçado, neste bloco temático, pela mudança dos gêneros musicais nas canções *La carpa de las coligüillas* (tonada) e *El hombre es un creador* (polca),

³²³ RAMÓN,1992, op. cit., p. 297-298.

expressando as atitudes de alegria, otimismo, picardia e engenhosidade encontradas na tarefa coletiva da construção do *campamento*.

Na primeira composição deste bloco – *La toma 16 marzo de 1967* –, Víctor utiliza, no início da canção, o fragmento de um depoimento de uma *pobladora* (sem acompanhamento musical), que descreve a *toma* do terreno, valendo-se, no decorrer da composição, da fusão da música, canto, coros e teatralizações em forma de diálogos que comentam as ações relatadas nos testemunhos gravados.

Víctor pretende, em *La toma*, desorientar o ouvinte, valendo-se de uma harmonia musical que não conduz a um esperado ponto de repouso ou conclusão melódico, deixando em suspenso o enunciado da frase musical, isto é, como ela irá proceder para ir em frente e fazer a transição para a frase seguinte. Essa conclusão fugidia e imprevisível faz com que seja impossível não “estar lá” no acontecimento, devido à angústia e apreensão causadas, em grande medida, pelo efeito do “galope jara” feito pela guitarra que, somado à percussão do *bombo* e dos *cascabeles*, estabelece um pulso ininterrupto do início ao fim da composição, amplificando a ansiedade, o perigo e a apreensão das pessoas que participavam na ação. A isto se acrescenta o contraponto feito pela *quena* e pelo *tiple*, elevando a tensão emocional, fatores estes que são reforçados pelo coro masculino que, cantando em uníssono, potencializa não só as ameaças, as preocupações, os receios e as decisões tomadas, como também o júbilo e o alvoroço do “estar quase chegando lá”. Víctor estabelece, com essa reunião de testemunho, vozes e instrumentos, um todo indissociável, pois a música, os cantos *solo* e do coro, acrescidos dos diálogos teatralizados, se fundem para expressar o que não está dito no testemunho da *pobladora* e vice-versa.

A eficácia desta composição reside no que “diz sem dizer”, ou seja, Víctor não alude de forma direta à violência e brutalidade da repressão. As pistas são dadas por palavras e expressões – os *carabineros*, que podem provocar um desastre, os doentes, soldados da manhã, traição –, culminando com a pergunta em tom de surpresa – *¿Qué fue eso?* – no momento da morte do bebê por uma bala perdida, e o tom desconsolado da resposta – *duerme...* –, sugerindo que o sono da menina é o da morte. Toda a sensibilidade, delicadeza e “qualidade” das obras de Víctor Jara se manifestam, nesta canção, por meio desta opção acerca da forma de como expressar os fatos ocorridos.

Da crueza da repressão, temos dois testemunhos de protagonistas diretos desta ação. O primeiro deles é o de Juan Araya, dirigente histórico dos *pobladores* vinculado ao PC, e que teve participação nesta e em outras *tomas* do setor de Barrancas:

Hicimos la toma el 16 de marzo de 1967 en Barrancas, con 648 familias. Esta empezó a las dos de la mañana; nos tomamos unos terrenos llamados Invica. En la lucha con las fuerzas de la represión participaron hombres y mujeres, se peleó desde las seis de la mañana en que llegaron a sacarnos hasta la una de la tarde. Los carabineros arrastraban a las mujeres del pelo, les quitaban los niños de los brazos y los lanzaban lejos; las carpas y las casuchas que habíamos levantado en la noche las hicieron pedazos y las quemaron. En ese lugar murió una niña, apaleada por las fuerzas de la represión, se llamaba Herminda.³²⁴



A toma em Barrancas. *Revista Punto Final*, Santiago de Chile, 2ª quincena abril 1967, p. 11.

María Morales “Nena Aguilera”, mãe de Miguel Ángel Aguilera, a quem Víctor dedicou a canção *El alma llena de banderas*, participou ativamente desta *toma*, da qual relata o seguinte:

La toma fue hermosa y valiente... Llegamos nosotros muy tranquilos, arrastrando nuestras cosas y nos encontramos con patrullas de carabineros provocando a la gente. Sacábamos banderas blancas para que los pacos no nos pegaran, pero ellos nos atacaban. Al fin llegamos a los terrenos y allí nos quedamos, metidos en una especie de carpas que instalamos, resistiendo toda la noche. La madrugada fue lo peor, pues tiraron bombas, corrieron palos y quemaron las carpas. No respetaron a nadie. Nosotros nos defendíamos como podíamos, tirándoles nuestros utensilios de cocina y peleando. Y todo esto con el deber de proteger a los niños y a los ancianos. Ahí las mujeres nos pasamos, fuimos las más valientes. Es a partir de ese momento cuando empezó a llegar la ayuda del exterior, del PC y de distintas organizaciones sociales y de artistas que se solidarizaban con

³²⁴ Depoimento de Juan Araya. In: ACEVEDO, op. cit., p. 49. Os terrenos eram de propriedade da Igreja Católica.

nosotros. Y empezamos a organizarnos muy bien... Le pusimos a la población el nombre de Herminda de la Victoria porque durante la madrugada de la toma murió una guaguaita llamada Herminda, y le añadimos La Victoria porque al fin conseguimos tener nuestro rincón en la vida donde poder criar a nuestros hijos. Conseguimos tener un suelo donde poder construir nuestro hogar.³²⁵

“Nena Aguilera” menciona que viu Víctor no *campamento* várias vezes, junto a outros artistas e políticos que iam prestar apoio e ajuda aos *pobladores*. Com isto corrobora a informação de Gladys Marin, a essa época secretária geral das Juventudes Comunistas, de que os jovens das universidades, dos colégios e do operariado estavam organizados, participando de trabalhos voluntários por todo o país, e que Víctor e ela compartilharam muitas dessas atividades, inclusive as visitas ao *campamento*: “Nos identificábamos con el pueblo, que buscaba un modo y un lugar para vivir dignamente. Por esse motivo yo le sugerí a Víctor que fuese a Herminda de la Victoria a seguir a esse proceso de toma de terreno tan interesante”.³²⁶

Como salientam Leiva e Neghme, o problema das *tomas*, tanto no âmbito rural quanto nas *poblaciones*, foi o primeiro antecedente prático do impulso do poder popular no Chile,³²⁷ e o PC teve grande importância no que respeita à direção desta última modalidade.

Com efeito, principiando com as manifestações de 1946, o processo de *tomas*, geralmente sob a orientação do PC, continuou nos anos seguintes: houve um novo auge em 1957; uma progressão débil durante o período de 1964-1966, devido às esperanças creditadas às reformas do governo Frei; uma maior massividade durante os anos de 1967 e 1969, e aumentando durante o ano de 1970, com *tomas* que já não contavam somente com a direção do PC, mas, também, do MIR e da DC, então partido do governo. Ou seja, ao falar de “autonomia” do movimento *poblacional* isto implica na compreensão de uma autonomia relacionada moral e politicamente aos partidos, às instituições (como a Igreja Católica) e ao Estado. Como salienta Mario Garcés, “la cuestión de autonomía del movimiento hay que verla en diversos momentos y coyunturas como una *autonomía relativa*, dependiendo del grado de desarrollo, protagonismo y politización de las propias organizaciones de base”. Ainda conforme este autor, isto gerou, durante o período da UP, uma crise de lealdades entre o partido e as organizações *poblacionales*.³²⁸ Isto porque, na maior parte dos casos, os líderes

³²⁵ Depoimento de María Morales “Nena Aguilera”. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 78-79.

³²⁶ Depoimento de Gladys Marin. In: JURADO; MORALES, op. cit., p.113-114. O marido de Gladys Marin – Jorge Onofre Muñoz Poutays foi detido em 4 de maio de 1976 junto a outras cinco pessoas por operativos da DINA, e é um dos detidos-desaparecidos no Chile.

³²⁷ LEIVA; NEGhme, op. cit., p. 60.

³²⁸ GARCÉS DURÁN, 2005, op. cit., p. 72.

destes movimentos, além de serem reconhecidos dirigentes de suas *poblaciones*, eram, ao mesmo tempo, militantes de algum partido de esquerda.

No caso do MIR, a centralidade política em torno ao poder popular se dá com a construção de um poder local que utiliza suas organizações tanto para as *tomas* de terrenos, *fundos* e fábricas quanto para a luta política em torno da conquista do poder pelo proletariado: *Movimiento Campesino Revolucionario* (MCR), *Movimiento de Pobladores Revolucionários* (MPR), *Frente de Trabajadores Revolucionários* (FTR), *Frente Estudiantil Revolucionario* (FER) e os *Consejos Comunales Campesinos*. Deles, o MPR foi o que maior notoriedade adquiriu, pois algumas modalidades utilizadas em seus *campamentos* serviram como referência inclusive para a organização de programas institucionais. Formado no final do ano de 1970, o MPR conformou uma plataforma geral em começos do ano de 1972, estruturada em sete eixos temáticos: desemprego, habitação, saúde, educação e cultura, justiça, abastecimento e a mulher.³²⁹

Quanto à DC e ao PC, Leiva e Neghme ressaltam que as análises feitas à época da UP levam em conta a utilização do movimento *poblacional* como base de ampliação eleitoral destes partidos. Visão esta que deve ser matizada, conforme estes autores, pois o PC adotou tipos diferentes de relações com este movimento ao longo do tempo: inicialmente, teve uma relação ambígua, pois, embora participando de seu mundo, não o compreendia, referindo-se aos *pobladores* como formando “masas politicamente atrasadas”; na década de 1950 e com maior nitidez na de 1960, o PC realizou uma política de integração com este setor, unindo suas batalhas com as reivindicações da classe operária, e orientando com maior precisão os combates do movimento *poblacional*, forjando, por isso, consciência de classe a partir das lutas de classe.

Prosseguindo, salientam a influência exercida pelo instituto jesuíta *Centro para el Desarrollo Económico y Social de América Latina* (DESAL) sobre o governo Frei, uma vez este centro divulgar a necessidade de uma política de reforma e integração dos setores populares que incidisse no tema da “justiça social”, privilegiando, desse modo, o problema do desequilíbrio na distribuição da riqueza e as manifestações sociais que isto acarretava. Portanto, não se trataria, como ressaltam Leiva e Neghme, de uma integração no âmbito

³²⁹ LEIVA; NEGhme, op. cit., p. 80. Os autores salientam (p. 79) que o MIR articulou, no ano de 1972, a *Frente de Fuerzas Armadas y Carabineros* (FREFRAC), sendo que esta é praticamente desconhecida. Alguns de seus membros foram: *El Boina*, suboficial de Exército membro do *Regimiento de Paracaidistas y Fuerzas Especiales*, assassinado em outubro de 1973; o *Teniente Pérez*, chefe de uma Companhia do *Regimiento Buín*, morto junto à sua Companhia em 11 de setembro de 1973, quando enfrentaram as forças golpistas; o *Carabiniero Mario*, morto em 11 de setembro de 1973, em Antofágasta, quando intentava levantar sua unidade contra o golpe civil-militar.

estritamente eleitoral.³³⁰

A violenta repressão feita aos *pobladores* na *toma* de *Herminda de la Victoria* foi denunciada, na época, pelo cura Jaime Berenguer, que, vivendo na *Población Santa Adriana*, deu seu testemunho à revista *Punto Final*, dizendo que nos *campamentos* as famílias viviam praticamente como animais, sendo difícil, portanto, manter a paz em circunstâncias como as encontradas em 16 de março em *Las Barrancas*.³³¹ Do mesmo modo, em junho de 1967, quase três meses após a *toma*, há a denúncia, em matéria desta mesma revista, de que as 1.168 famílias instaladas nos *campamentos* viviam no meio do lodaçal, e que muitas crianças haviam morrido devido a enfermidades provocadas pelas chuvas de inverno. Relatando que as famílias ficaram agrupadas próximo ao terreno *tomado*, de propriedade da igreja católica, há a informação de que elas permaneceram, nestes meses, vigiadas pelos *carabineros* dia e noite, devido à denúncia feita ao jornal de maior circulação da direita chilena, *El Mercurio*, de que se tratava de um “plano comunista” para destruir a propriedade privada.³³²



O *campamento* em Barrancas, três meses após a *toma* de 16 de março de 1967. *Revista Punto Final*, Santiago de Chile, 1ª quincena junio 1967, p. 1.

³³⁰ LEIVA; NEGhme, op. cit., p. 104. Para tecer essas considerações os autores se baseiam, conforme indicam, na Tese de Doutorado de Mario Garcés Durán, intitulada *La lucha por la casa propia y una nueva posición en la ciudad: el movimiento de pobladores de Santiago 1957-1970*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, Santiago de Chile, 1999.

³³¹ CANNObO, Ximena. El compañero Jaime. *Punto Final*, Santiago de Chile, año 1, n. 25, 2º qui.mar.1967, p. 25.

³³² UN DRAMA. Editorial. *Punto Final*, Santiago de Chile, año 1, n. 30, 1ª quincena junio 1967, p. 1. A repressão às *tomas* se acentuou no governo Frei, especialmente em 1969 e 1970. Víctor compôs, em 1969, a canção *Preguntas por Puerto Montt* devido ao massacre, ocorrido em 9 de março de 1969, de camponeses/mapuche que *tomaron* um pedaço de terreno improdutivo em Pampa Irygoín, na Província de Llanquihue, próxima à cidade de Puerto Montt, no sul do Chile. A revista *Punto Final* dedica um suplemento especial à *matanza de Puerto Montt*, em seu número 77, de 25 de março de 1969.

Os depoimentos de Víctor sobre as entrevistas realizadas, assim como os relatos que fez à sua esposa sobre o que lhe haviam dito as mulheres das *poblaciones*, apontam sua intenção de denunciar a repressão, mas, ao mesmo tempo, demonstrar sua confiança na organização popular sob o governo da *Unidad Popular*:

La compañera María y también la compañera Amelia, y Norma, me hablaron emocionadas de la toma de Herminda, mientras nos servíamos un bilz, sonaba la radio y afuera chillaban alegres los chiquillos. Me describieron con todo detalle los momentos de angustia que vivieron. La señora Amelia, cuando me relató la muerte de la guagüita de Herminda, en cuyo recuerdo lleva el nombre esa población, fue tan emocionante que a los dos se nos cayeron las lágrimas... Resulta admirable comprobar el nivel de responsabilidad y organización que había allí y el enorme papel que desempeñó el Partido Comunista. Cada toma era una creación de estrategia e imaginación. Además, el papel que las mujeres han jugado en todo esto es maravilloso. Aunque los maridos las fueran a sacar a patadas, ellas no se movían con sus hijos del lugar que se había tomado. Así resistían cuando querían ser desplazadas por la fuerza pública. Tales son el poder y la desesperación por tener un pedacito de terreno donde construir el hogar.³³³

Quanto à sua esposa, ela, em seu livro *Víctor Jara: un canto truncado*, descreve o que ele lhe contou acerca dos depoimentos dos *pobladores*, salientando as condições de desespero a que estavam submetidas as pessoas que, trabalhando juntas, levaram seus poucos pertences, durante à noite, deslocando-se ao longo do canal. Víctor lhe falou que havia toda uma estratégia montada, como a colocação de números no canal para as pessoas se posicionarem em pontos fixos, evitando se perder na escuridão.³³⁴

Ou seja, Víctor, apesar de conhecer os detalhes da repressão exercida pelo corpo de *carabineros*, optou por não dar um conteúdo explícito e imediato ao texto da canção, sem que, por isso, ela tenha perdido seu caráter político e contestatário. Essa eficácia dramática é valorizada, neste bloco, opondo ao elemento repressivo o trabalho coletivo para a instalação do *campamento*.

A atitude de responsabilidade, organização, solidariedade e confiança na organização popular são demonstradas nas duas canções seguintes, voltadas à instalação do *campamento* e às atitudes frente às tarefas coletivas: *La carpa de las coligüillas* e *El hombre es un creador*. As duas são melodias animadas que, ao som da *tonada* e da *polka*, captam estados de humor e

³³³ MALDONADO, Carlos. La mejor escuela para el canto es la vida, op. cit., p. 12.

³³⁴ JARA, Joan, op. cit., p. 193. O canal mencionado no depoimento da *pobladora* e no de Joan é o *Zanjón de la Aguada*, que cruza de leste a oeste a zona sul de Santiago. Junto ao rio Mapocho, era o local de maior concentração das *poblaciones callampas*.

confiança nas mudanças da situação, devido ao trabalho consciente de todos.

Nestas canções, Víctor distancia os *pobladores* das visões “queixosas” comumente utilizadas para se referir a seu mundo, pondo ênfase na criatividade popular. Para isto, vale-se de efeitos passados não só com a melodia, como também com o diálogo mantido, em *La carpa de las coligüillas*, entre a *población* (representada nas três estrofes de canto *solo* na voz masculina) e o coro de vozes femininas.

O uso de instrumentos pouco convencionais também é empregado nesse sentido, como em *El hombre es un creador*, melodia alegre tocada, de forma pausada e marcada, com o uso da *peineta*, instrumento de sopro popular, que se constitui em um pente envolto em papel. Isto está de acordo com a mensagem passada, que é a da improvisação do mestre *chasquilla* (o “faz tudo” chileno), que sobrevive, desde criança, enfrentando as adversidades – *igualito que otros tantos / de niño aprendí a sudar / no conocí las escuelas / ni supe lo que es jugar -*, e que, com criatividade e engenho, se dedica a diversos trabalhos manuais – *Con mi pura habilidad / me las dí de carpintero / estucador y albañil / de gásfiter y tornero*. Como tantos outros iguais a ele, *Mestre Chasquilla* não teve instrução nem educação – *¡puchas! / que sería bueno / haber tenido instrucción -*, aprendendo, sim, o vocabulário *del amo, dueño y patrón*. Salientando o trabalho infantil – *me sacaban de la cama / por la mañana temprano / y al la'ito 'e mi papá / fui creciendo en el trabajo -* Víctor remete ao empregador – *amo y dueño* do trabalhador – e à opressão e repressão nas relações de trabalho - *me matarón tantas veces / por levantarles la voz*. No entanto, a situação mudou, pois a habilidade criativa agora se aplica na organização da luta coletiva por uma causa comum, existindo a solidariedade e a união não só para a construção do *campamento*, como, também, nas relações entre as pessoas, como conclui a canção: *pero del suelo me paro / porque me prestan las manos / porque ahora no estoy solo / porque ahora somos tantos*.

O *campamento*, como salienta Mario Garcés,³³⁵ por possuir um caráter provisório de ocupação enquanto se realizavam as negociações para a construção da *población* definitiva e sua infra-estrutura, constituía-se na fase mais rica do processo. E isto tanto do ponto de vista político quanto do organizativo, pois era uma experiência de democracia direta: a ênfase na mobilização e responsabilidade dos *pobladores* dada por Víctor nas composições se deve à constituição das chamadas “frentes” ou “comissões” que, se não existiam previamente, eram imediatamente organizadas nos *campamentos*, cada uma cumprindo uma missão específica: saúde, cultura, construção, vigilância, educação, etc.

³³⁵ GARCÉS DURÁN, 2005, op. cit., p. 61.

“Nena Aguilera” relata como era o *campamento* de *Hermina de la Victoria*, dando ênfase, em seu depoimento, para a conscientização que as pessoas tinham da necessidade de união e organização, germens da estruturação e desenvolvimento do poder popular:

En los primeros días en que teníamos que dividirnos el trabajo para que todo funcionara, yo fui la responsable de la comisión de alimentación... El campamento era muy grande y yo, junto a un compañero ya fallecido, Carlos Álvarez, salíamos a recorrerlo y a repartir las raciones de comida. La gente tenía mucha conciencia en ese tiempo. Si ya tenían leche u otro producto nos decían que se lo lleváramos otro día, que en ese momento no les hacía falta. Nadie acaparaba por acaparar, estábamos muy organizados y teníamos mucha conciencia. Al año ya habíamos conseguido bastantes cosas y así fuimos evolucionando. Montamos talleres para formar la gente y, ya con el gobierno de Allende, algunas mujeres creamos JAP, Juntas de Abastecimiento y Precios, que eran organizaciones vecinales de distribución y control de precios cuya misión era combatir el mercado negro que tanto fomentó la derecha en esa época, para boicotear la UP.³³⁶

Mencionando as *Juntas de Abastecimiento y Precios* (JAP), “Nena Aguilera” toca num ponto importante na estruturação do poder popular, pois, apoiando essa iniciativa do governo, o mundo *poblacional* interagiu com outras instâncias de participação criadas nas bases, como a *canasta popular* e os *almacenes del pueblo*, organizados em nível das *poblaciones*, e os cordões industriais,³³⁷ em nível do mundo operário.

As JAPs foram criadas em uma grande *Asamblea de Mujeres* realizada em 29 de julho de 1971 no *Estadio Chile*, encontrando, desde o início, forte resistência da oposição, que imediatamente passou ao ataque, declarando-as ilegais, ilegítimas e arbitrárias. Oficializadas pelo governo em abril de 1972, organizaram-se em nível de bairros e de *poblaciones*, e, conforme Luis Corvalán,³³⁸ incorporavam todas as pessoas da quadra ou local de residência sem importar sua posição política.

³³⁶ Depoimento de María Morales “Nena Aguilera”. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 79.

³³⁷ Como definição, os cordões industriais são considerados como organismos de democracia direta no enfrentamento com o patronato. Sua proposta era a de coordenar os trabalhadores de outras empresas de um mesmo setor industrial e das diversas fábricas no entorno das cidades, abrangendo as *poblaciones callampas*. Os cordões industriais tentavam controlar a produção, a distribuição, a vigilância e a fiscalização das indústrias, assim como, articulados com as JAPs, resolver os problemas de sabotagem econômica, o mercado negro, o desabastecimento e o surto inflacionário desencadeado pela oposição golpista. O primeiro cordão industrial foi o de *Cerrillos-Maipú*, que, formado em 28 de junho de 1972, contava com a adesão de 30 indústrias desta região, pressionando o governo para transferir para a *Área de Propriedad Social* as empresas que eles haviam ocupado, pois sua orientação era a de oposição aos setores sindicais do PC que não iam além do programa da UP. Ver: BANDEIRA, op. cit., p. 318 e ss. Também: GAUDICHAUD, Franck. Construyendo “Poder Popular”: el movimiento sindical, la CUT, y las luchas obreras en el periodo de la Unidad Popular. In: PINTO VALLEJOS, op. cit., p. 81-105. GUAZZELLI, op. cit., p. 93, escreve que os trabalhadores organizados constituíram os *Comandos de Lucha de los Trabajadores*, renomeados *Comandos de Lucha de los Cordones*, até chegar à síntese de *Cordones*.

³³⁸ CORVALÁN, op. cit., p. 147. Este autor informa que o PS formou as *Juntas de Abastecimiento Directo* (JAD) integradas somente por partidários do MIR e do PS.

Destinadas a afrontar a crise do abastecimento ocasionada pelo mercado negro, contrabando e especulação, propiciada pela estratégia de desestabilização econômica e social planejada e executada pela direita opositora, com o auxílio dos Estados Unidos e do grupo paramilitar *Patria y Libertad*, as JAPs se inseriram na estratégia de Pedro Vuskóvic, ministro da Economia, de reforçar o controle do Estado contando com os grupos organizados de base no que se referia aos preços e à distribuição das mercadorias. Cabia às JAPs fiscalizar o comércio e os preços, denunciando ante as autoridades competentes qualquer das atividades acima mencionadas, associando-se, para isso, com organismos estatais, como a *Dirección de Industria y Comercio* (DIRINCO), *Empresa de Comercio Agrícola* (ECA) e a *Sociedad de Construcciones y Operaciones Agropecuarias* (SOCOAGRO).

Ou seja, alcançando um grande desenvolvimento nas *poblaciones*, as JAPs serviram, especialmente durante o *paro de octubre*, como aponta Mario Garcés, de ponte entre o mundo da produção e a fábrica e o mundo dos *barrios*, qualificando e reforçando a integração dos *pobladores* no dinamismo crescente do poder popular. Com grande poder de irradiação social, o movimento dos *pobladores*, por intermédio das JAPs, estabeleceu uma articulação direta com as estruturas produtivas, dando a muitos dirigentes de base a experiência e o aprendizado em matéria de controle de preços e circulação de mercadorias, constituindo-se, por isso, num importante setor capaz de opor resistência às políticas de desestabilização impulsionadas pela oposição. De igual modo, foram protagonistas ativos nas jornadas de *Trabajos Voluntarios*, iniciadas em 16 de maio de 1971 por iniciativa da *Oficina Nacional de la Juventud*, somando-se às Brigadas de Estudantes e de Operários na construção de casas populares e praças públicas. Assim como as Brigadas Especiais ensinavam jogos infantis para as crianças e ensinavam os adultos a ler, pois a meta era a de erradicar o analfabetismo nas *poblaciones*, muitos *pobladores* das JAPs ingressavam nos *Comités de Salud*, compartilhando suas experiências com as demais pessoas de condição modesta que neles atuavam. De fato, “cuando se observa a la distancia, se hace muy visible que el desarrollo de las JAP constituyó una experiencia inédita para el movimiento de pobladores”,³³⁹ e isto era visto com consternação e aversão, especialmente pelos setores vinculados aos interesses estrangeiros.

A fim de destacar as atitudes de decisão e enfrentamento para operar as mudanças necessárias, Víctor remete, em *La carpa de las coligüillas*, ao binômio responsabilidade/diversão, opondo atitudes como as de esperar/trabalhar – *A quién estai*

³³⁹ GARCÉS DURÁN, 2005, op. cit., p. 78.

esperando / en esa carpa llovida / si están todos trabajando / compañera coligüilla -; ação coletiva/lucro pessoal – *Hay que ver las coligüillas / se instalaron religioso / es que tenían clientes / antes de tener terreno*. E mesmo que elas estejam *dispuestas a lo que sea / sea fiesta o sea rosca*, há a advertência para ser responsável frente à tarefa coletiva: *Compañera coligüilla / siempre dispuesta a farrear / aqui las farras son menos / y los trabajos son más*. Fato que elas aceitam, pois após o canto *solo* destes dois últimos versos pela voz masculina, as vozes femininas se acrescentam à música confirmando a proposta de que o trabalho deve vir antes da diversão.

Utilizando recursos humorísticos para apresentar as atividades da profissão de meretriz – *Naiden que venga a esta carpa / saldrá lo mismo que entró / aqui se quitan las ganas / los que no tienen amor*, - Víctor estabelece um contraponto entre as risadas e alegria das mulheres e o diálogo com as demais pessoas do *campamento*: elas podem ficar se estiverem dispostas a se integrar no trabalho coletivo, inferindo-se disto que poderão viver na *población* definitiva, quando esta estiver construída. Não há, portanto, contradição entre “virtude” e moral “duvidosa”, uma vez todos estarem participando em um projeto comum. E mais, valendo-se do humor e do riso descontraído tanto do canto *solo* masculino, representando o conjunto dos membros da *población*, quanto das *coligüillas*, Víctor intenta superar as atitudes críticas que, tomando como “evidente” a degradação e aviltamento da profissão das *compañeras*, não possibilitam apreender uma realidade presente no cotidiano das pessoas, merecendo, por isso, outro ponto de vista prático em relação à sua validade. Valendo-se do riso, da ironia e do bom humor, Víctor, nesta e em outras composições,³⁴⁰ cria aquilo que José Barata Moura denomina como sendo uma cumplicidade entre quem suscita o riso e aquele que propriamente ri ou sorri, isto advindo pela capacidade do artista em estabelecer uma formulação para ideias, sentimentos e pensamentos que são “pressentidos” pelo auditório: “Daí a adesão ‘espontânea’, afirmativamente selada pelo riso, à descoberta de algo que, ‘no fundo, já se pensava e sentia’, e que agora nos aparece elaborado e transmitido”.³⁴¹

Víctor realça a heterogeneidade e diversidade de profissões e pessoas que participam na construção do *campamento*, pois se em *El hombre es un creador* o protagonista da canção é um homem que exerceu várias profissões para sobreviver, também as mulheres encontram

³⁴⁰ Podemos mencionar, além de *La carpa de las colligüillas*, *El hombre es un creador* e *Sacando Pecho y Brazo*, todas do disco *La Población*, composições que se valem do riso, humor, ironia e sarcasmo, em toda a canção ou em partes dela, como: *La Beata*, “*Movil*” *Oil Special*, *A Cochabamba me voy*, *Inga*, *Las casitas del barrio alto*, *Ni chicha ni limoná*, *Oiga pues m’hijita*, *La bala*, *Qué lindo es ser voluntario*, *Parando los Tijelares*, *La palmatoria*, *El desabastecimiento* e todas as composições do álbum *Canto por Travesura*, reunião de canções populares do sul do Chile, com uma de autoria de Víctor: *La diuca*.

³⁴¹ MOURA, op. cit., p. 106-107.

diversos meios para prover sua existência. As *coligüillas*, exercendo uma profissão que existe desde que o mundo é mundo – *A’onde vaiga la gente / llegamos losotras*, - são, como as demais mulheres, *compañeras* de luta pela afirmação do movimento popular. Isto é, há uma intenção de opor, a uma idealização da “virtude”, a existência de pessoas reais que, lutando por uma causa comum, podem e devem somar suas forças nos trabalhos coletivos, sem distinções de valor moral pela profissão exercida.

Isto porque a prostituição, junto com o alcoolismo e a delinquência, era considerada como um retrocesso na formação do “homem e da mulher novos”, pois iria de encontro aos valores estabelecidos como necessários à construção da nova sociedade. Tal ocorreu no *campamento Nueva La Habana*, resultante da *toma* de 22 de janeiro de 1970, onde foram desenvolvidas duas características não-usuais nas *tomas* de até então: a presença do MIR, que desenvolveu no interior do *campamento* as *Milicias Populares*; a realização do *Congreso de los Pobladores Sin Casa*, realizado em março de 1970, onde foi decidido, pelo MPR, que suas reivindicações deveriam ocorrer no terreno da luta política, passando seu lema a ser “*casa o muerte*” e, também, “*de la toma del sitio a la toma del poder*”.³⁴²

Neste local, as *Milicias Populares*, destinadas num primeiro momento a realizar treinamentos para uma futura luta armada, acabaram por se direcionar bem mais para o enfrentamento dos problemas sociais no *campamento*, pois, de acordo com Víctor Toro, dirigente do MPR, os *pobladores* conheciam os problemas existentes em seus locais de moradia, como “el alcoholismo, causante de crímenes de todo tipo, los juegos de azar con sus vicios, la prostitución”, atividades estas que constituíam uma ameaça constante para a classe operária. Por isso, “dentro de los campamentos y poblaciones, las asambleas generales de pobladores deberán aprobar códigos de justicia, fijando normas con sus correspondientes sanciones, que las milicias populares se encargarán de hacer cumplir”.³⁴³ Ou seja, tratava-se, para o MIR, de eliminar todos os “estigmas” sociais atribuídos aos *pobladores* - falta de educação e cultura, prostituição, embriaguez -, advindos em decorrência da exploração capitalista.

Contudo, Mario Garcés³⁴⁴ esclarece que ocorreram “ensaios” de justiça popular, pois as sanções e iniciativas ditadas pelas milícias populares foram confrontadas pelos *pobladores*, que não aceitaram a ideia de “justiça como repressão”, fazendo com que as normas tivessem que ser constantemente mudadas e discutidas nos *Comités de Vigilancia*, encarregados da

³⁴² RAMÓN, Armando de. La población informal: poblamiento de la periferia de Santiago de Chile 1920-1970. *EURE*, Santiago de Chile, v. 16, n. 50, p. 5-17, 1990, p. 14-15.

³⁴³ TORO, Víctor. *Discurso en el Congreso de Pobladores*, citado por GARCÉS DURÁN, 2005, op. cit., p. 76.

³⁴⁴ GARCÉS DURÁN, 2005, op. cit., p. 74-76.

disciplina. Certamente a formação dessas milícias serviu como um grande pretexto para a violenta repressão dirigida às *poblaciones*, não só após o golpe civil-militar, mas, também, desde meados de 1973, quando foram invadidas por militares e *carabineros* sob a alegação de apreensão de material bélico, amparados juridicamente pela *Ley de Control de Armas*.

Como ressalta Luis Corvalán,³⁴⁵ a expressão “tribunais populares” aterrorizava as classes altas, fazendo com que Salvador Allende tenha retirado de votação o projeto de lei sobre *Tribunais Vecinales* apresentado ao Congresso no final do ano de 1970, devido à aliança da oposição no Congresso, que o tornava inviável. Voltado à ampliação da justiça, estes tribunais teriam a competência de dirimir pequenos conflitos e desavenças ocorridas nos bairros e povoados, por meio de votação direta de seus membros realizada entre os próprios moradores. Imediatamente taxado de inconstitucional, a oposição acusou a UP de querer silenciar seus adversários políticos, que seriam “justiçados” nestes *Tribunais Vecinales*.

No caso desta canção destinada às prostitutas, Víctor as procurou para saber como haviam sido recebidas pelas pessoas e o que achavam da sua vida na *población*, pois lhe foi relatado que uma das primeiras habitações improvisadas erguidas no *campamento* havia sido a delas. A partir desta conversa, ele compôs a música e a letra da canção *La carpa de las coligüillas*, advertindo que a “festa” tem que vir depois do trabalho, uma vez que somente com a responsabilidade conjunta o *campamento* poderia se manter. Em suas palavras:

Las coligüillas eran unas compañeras alegres que dejaron su profesión para incorporarse al proceso; claro está que, en sus ratos libres no perdían tiempo. Tenían instalado su propio taller en sus carpas. Ellas fueron muy responsables con sus obligaciones poblacionales y las compañeras las respetaban como a iguales, sin que su profesión afectara las relaciones humanas, ya que estaban unidas por las mismas necesidades.³⁴⁶

Isto nos remete a uma constatação que, por parecer evidente, pode passar inadvertida. Os habitantes das *poblaciones* não são homogêneos: partilham um sonho comum, no entanto, podem ter prioridades diferentes. Na certa, nem todos estavam comprometidos com a construção de uma *población* socialista, podendo estar empenhados nas tarefas conjuntas em busca da melhoria de suas condições de vida. Embora a maioria dos *pobladores* apoiasse e defendesse o governo de Salvador Allende, não pode ser esquecida a grande influência da *Democracia Cristiana* e do MIR, este último com suas propostas de poder popular autônomo

³⁴⁵ CORVALÁN, op. cit., p. 177. Também SADER, Eder; QUEVEDO, Santiago. Algunas consideraciones en relación a las nuevas formas de poder popular en poblaciones. *EURE*, Santiago de Chile, v. 3, n. 7, p. 71-81, 1973, p. 78.

³⁴⁶ VÍCTOR JARA SALUDA CANTANDO. *Ramona 45*, Santiago de Chile, 5 sep. 1972, p. 31.

e paralelo ao governo. De igual maneira, nem todas as pessoas nas *poblaciones* militavam em partidos políticos, e, embora a grande maioria fosse favorável à UP, havia os que não a apoiavam. Por isso, entendemos que o disco de Víctor volta-se a todos os que estavam “engajados” nos processos de mudanças sociais, pois, independente de pertencerem a uma organização política, solidarizavam-se com o processo de construção do socialismo, opondo-se às ações golpistas que visavam desacreditar e desestruturar as medidas tomadas pelo governo popular.

Trata-se, portanto, de estabelecer a distinção entre opções políticas pessoais e opções partidárias, pois as canções de Jara só adquirem “sentido e razão” quando relacionadas ao caráter político do viver, intervindo deliberadamente na realidade dos *pobladores* e suas recordações, tomando-os como intérpretes de um futuro que se delineia no presente.

Só desse modo suas palavras, ao término do disco *La Población*, poderão ser entendidas como estando além dos interesses estritamente partidários, vinculando-se a todos aqueles que, anônimos, lhe davam os temas para suas canções, simultaneamente de trabalho, amor e combate: “Lo único que anhelo es haber sido en mis composiciones tan sincero como todos esos pobladores que abrieron su alma para entregármela”.³⁴⁷

A *toma* de *Herminda de la Victoria*, apesar da repressão desatada pelas forças governamentais, se realizou, significando, com isso, que as pessoas podiam dar passos à frente na busca de um lugar no mundo. É o que se depreende tanto do testemunho quanto das canções apresentadas neste bloco temático. Contudo, e acima de tudo, isso só foi possível porque as pessoas, graças ao seu esforço conjunto e à engenhosidade utilizada na tarefa coletiva da construção do *campamento*, adquiriram confiança na organização popular. A partir disto, nada poderia impedir o triunfo da construção da casa própria.

3.5.3 *La Casa Propia*

No último bloco temático do disco, dedicado à construção da casa própria, Víctor nos remete a três situações pontuais: uma homenagem a Herminda, o bebê morto pelas forças repressivas durante a *toma* de 16 de março de 1967, na canção *Herminda de la Victoria*; os

³⁴⁷ MALDONADO, Carlos. *La mejor escuela para el canto es la vida*, op. cit., p. 12.

trabalhos de construção da *población*, portanto, o caráter definitivo da moradia, em *Sacando pecho y brazo*; e a inserção do movimento dos *pobladores* na construção coletiva do futuro, ou seja, o apoio à via chilena ao socialismo e ao governo popular, em *Marcha de los Pobladores*. O que ocorre neste bloco é a fusão do passado, presente e futuro, fazendo uma espécie de síntese da história das lutas não só desta *población* específica, mas a de todos os movimentos populares.

Após a descrição da *toma* e da construção do *campamento*, onde se conjugam os tons épicos, dramáticos e festivos, predominando a mensagem de confiança na vitória da organização popular, que se expressa em gêneros musicais alegres e otimistas, há uma espécie de “minuto de silêncio,” que é um silêncio eloquente. Esta homenagem dirige-se àquela que, tendo morrido na *toma*, é o símbolo da ação que possibilitou o triunfo de “estar vivendo como gente” na *población* que leva seu nome associado à vitória conquistada: *Herminda de la Victoria*.

Herminda morreu sem lutar, vítima de uma traição que possibilitou que os “mandados” disparassem, matando uma criança inocente. Ela estava com seus pais, que lutavam pela conquista da casa, brigando para sair das condições miseráveis de existência vividas na *población callampa*, no meio do barro, onde a vida é curta como a vida de uma mariposa: *Herminda de la Victoria / nació en el medio de barrio / creció como mariposa / en un terreno tomado*. A recordação da menina será guardada para sempre, sua memória será perpetuada por um tempo contado pelas chuvas do inverno, pois, a cada uma destas que fica para trás, significa mais um ano de sua morte, da *toma*, da nova vida alcançada pelos *pobladores*, irmãos de Herminda na desgraça: *Hermanos se hicieron todos / hermanos en la desgracia / peleando contra los lobos / peleando por una casa / Hicimos la población / y han llovido tres inviernos / Herminda en el corazón / guardaremos tu recuerdo*.

Herminda é uma das tantas vítimas da repressão voltada ao movimento dos *pobladores*: nela se conjuga a injustiça social, a violência na proteção da propriedade privada, a arbitrariedade do uso da força, isto é, um sistema que não só naturaliza a desigualdade social como precisa dela, a fim de preservar os interesses e privilégios das classes dominantes. Mas nela também se unem as lutas por uma vida melhor, a obstinação e o triunfo popular. Ou seja, Herminda se associa à dura realidade da vida dos *pobladores*, situação que, ao estar se transformando, exige esse minuto de silêncio. E este é dado, em *La Población*, na forma de um *canto a lo divino*, expressão poética popular que abarca os temas bíblicos e religiosos em

geral, neles situando-se os *versos por angelitos*,³⁴⁸ que é, a nosso ver, a forma que melhor expressaria a intenção do poema.



Velório de *angelito*

A regularidade dos sons dos versos provém do caráter oral desta expressão, utilizada nos setores rurais por ocasião do velório de uma criança de até três anos de idade. Nestas cerimônias mortuárias, o *cantor* é a figura responsável por “dar voz” ao *angelito*, que deve consolar e confortar seus pais, pedindo que não chorem por ele, pois isto lhe tiraria a *gloria* de sua ascensão aos céus. Por tratar-se de uma expressão popular camponesa profundamente conhecida por Víctor,³⁴⁹ ele resguarda o sentido original deste canto, adaptando-o ao meio urbano.

O uso do coro misto, inexistente no ritual camponês, sugerindo, por um lado, a ascensão ao céu e a pureza da criança e, por outro, as dores daqueles que a pranteiam, permite a associação da morte da menina simultaneamente com a ordem do sagrado (morte na terra, renascimento no céu) e do terreno (a injustiça cometida), dado o canto triste, terno e lírico

³⁴⁸ O *canto a lo divino* e os *versos de angelito* são compostos, como o *canto a lo humano*, por uma *cuarteta* que contém a temática do poema e quatro décimas octossílabas, as quais se acrescentam uma quinta décima que é a despedida. Víctor manteve a estrutura octossílabas dos versos, porém não seguiu a rima tradicional das *cuartetos*, (ABAB), assim como não utilizou as décimas. Ver: LIZANA D., Desiderio. *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago de Chile: Imprenta Uniuersitaria, 1912, especialmente p. 8-26, que trata da relação do *pueta* com o *canto a lo divino y a lo humano*. Também ORELLANA M., Marcela. El canto por angelito en la poesía popular chilena. *Mapocho*, Revista de Humanidades, Santiago de Chile, n. 51, p. 75-94, primer semestre 2002. Em especial as páginas 75-83.

³⁴⁹ Jara participava nos velórios de *angelito* nas áreas rurais de Ñuble e de Lonquén, pois sua mãe, cantora popular, o levava consigo nestes cerimoniais. Em seu disco de 1967, Víctor gravou a décima popular anônima *Despedimiento del Angelito*, que são as palavras de despedida da criança em sua ascensão à condição de glória no reino de Deus.

proposto, valendo-se unicamente do acompanhamento das *guitarras*, como ditam as regras dos *versos de angelitos*. Os *versos*, por colocarem a palavra da criança morta na boca do *cantor*, propiciam que ele faça a intermediação entre o *angelito* e as emoções do grupo que participam de seu velório: função esta que cabe, no disco, à canção *Herminda de la Victoria* - expressar as atitudes do grupo frente à perda da criança, que em seu estado de pureza e inocência, *derecho se fue a la gloria / con el pecho atravesado*.

Guardar a recordação de Herminda *en el corazón* é, antes de tudo, assimilar e interiorizar as experiências do passado da menina vítima da repressão, fazendo justiça, pela lembrança, a um outro que não o si, aceitando, com isso, a herança dos acontecimentos que tornaram possível a concretização do sonho. No entanto, como há um projeto de futuro embutido nesta herança, ela deve ser submetida à crítica e à discussão para que não haja o risco de se cair na morbidez da culpa,³⁵⁰ o que levaria ao círculo vicioso do encerramento em si mesmo, impedindo a projeção da pessoa em direção a outrem que não seja ela própria. Essa é, a nosso ver, a mensagem que Víctor extrai dos testemunhos sobre a morte da menina, e ela se encontra na “despedida” feita a *Herminda de la Victoria*.

A orientação para o futuro, partindo dessa memória exemplar, onde o passado se converte em princípio de ação para o presente,³⁵¹ dá o sentido às duas composições seguintes: *Sacando pecho y brazo*, de tom festivo, no ritmo bailável da *cueca*, e *Marcha de los pobladores*, onde a veemência da determinação assume caráter marcial.

Na primeira, iniciada com um diálogo entre os *pobladores* no trabalho da construção das moradias, depreende-se a alegria das pessoas que, combinada ao ritmo festivo acentuado pela marcação do *tormento*, do *bombo* a da *pandereta*, faz com que *esta toma no es toma / parece fiesta*. E Víctor, ao início da música, remete às atitudes dos *ricachones*, devido ao acirramento, no ano de 1972, das conspirações golpistas empreendidas pelas forças de oposição, e ao contraste, por nós mencionado, que as classes altas faziam (e fazem) entre *la ciudad cristiana*, dos *ricachones*, e *la ciudad bárbara*, dos *rotitos*:³⁵² *Dicen que los ricachones / están muy, muy extraños / dicen porque los rotitos, se han puesto, se han puesto*

³⁵⁰ RICOEUR, Paul. Os abusos da memória natural: memória impedida, memória manipulada, memória comandada de modo abusivo. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: UNICAMP, 2007. p. 101-102.

³⁵¹ TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 31.

³⁵² O *roto*, de forma coloquial, designa os pobres e despossuídos. É associado a atributos físicos – feições indígenas, cabelo e pele escuros, estatura baixa – e com características que seriam inerentes a ele – preguiça, desonestidade, má educação, grosseria e vulgaridade.

/alzaos.

Canção marcada por um caráter fortemente oral, valendo-se de uma linguagem coloquial utilizada e compreendida pela maioria das pessoas, insere-se em uma das características dos *cantautores* chilenos identificadas por Hilenia Inostroza Madariaga,³⁵³ que é a utilização de uma linguagem direta e clara, sem termos rebuscados. Ou seja, valendo-se de vocabulário e sintaxe gramatical próximas da vida cotidiana, Víctor intenta deixar claro o mundo ao qual se dirige – o dos *rotitos* -, discorrendo sobre seus problemas e às iniquidades que, neste caso, estariam sendo superadas, tendo os pobres, enfim, *un poco 'e justicia*.

Como na *cueca* cada nova estrofe principia com o último verso da que a antecede, tece-se um encadeamento de sentimentos que chegam, na última estrofe, à identificação da *fortuna* não com o sentido usual dado a esta palavra – uma sorte favorável aos pobres –, mas, agora, com a justiça: *Por la ventana / entre el sol y la luna / y tengamos los pobres / un poco 'e fortuna / Un poquito 'e fortuna / verdad Felicia / vuélvete la fortuna / un poço 'e justicia*.

Deste modo, altera-se o sentido desta *fortuna*, uma vez ela não ter acontecido devido a acontecimentos fortuitos e imprevistos, mas, sim, por todo um plano estratégico de mobilização e organização popular.

E a construção da moradia definitiva quem faz são os próprios *pobladores* – *Álzame estas paredes / póngame un techo / Sacando pecho y brazo / poniendo puertas /*, em um processo de “execução direta”, que permite, com seu entusiasmo, *sacar la casa / por la ventana*, pois a *toma* agora se configura como uma festa participativa. Isto implica, também, em controlar os que não trabalham, pois como *queda puro harto por construir todavía*, aqueles que, em consequência de seus hábitos – como o da embriaguez, mencionado no diálogo encenado ao início da canção –, retardem ou perturbem os trabalhos coletivos, devam ter seu comportamento avaliado, cabendo a advertência e o monitoramento pessoal: ao “*laucha*”, que fugiu do trabalho e, na certa, vai voltar *más cocio que poto 'e guagua*, é preciso *ir a buscarlo lueguito no más*. Esse tender para a caricatura, usado nesta canção, acentuando traços que satirizam de forma cômica um indivíduo preciso, é um modo de tecer uma crítica aos desregramentos habituais que prejudicam o bom andamento de um trabalho que é de todos e para todos.

Esta “execução direta”, como atestam Leiva e Neghme, que havia sido introduzida primeiramente nos *campamentos* vinculados ao MIR, representava, para a direita, um exemplo claro de subversão da legalidade constitucional. Para os setores de esquerda e o

³⁵³ INOSTROZA MADARIGA, op. cit., p. 67-68.

movimento *poblacional* como um todo, apesar das diferenças partidárias, serviu como modelo de referência para outros *campamentos*, fornecendo soluções aos problemas habitacionais, pois “la exigencia de que la vivienda fuera construida por los mismos pobladores con gestión del Estado impulsó la formación del departamento de ejecución directa de la CORVI”.³⁵⁴

A criação de um *Departamento de Ejecución Directa*, de acordo com Mario Garcés,³⁵⁵ introduziu uma importante inovação na política do *Ministerio de la Vivienda*, dado o enfrentamento do governo da UP com as empresas construtoras associadas na *Cámara Chilena de la Construcción*. Considerando a moradia como um direito social, o governo se referia às altas taxas de lucro das empresas em detrimento do poder aquisitivo do povo, tornando a obtenção da casa própria inalcançável para as classes baixas empobrecidas. Por isso, já em junho de 1971, a CORVI iniciou trabalhos de construção direta, salientando os benefícios que esta participação do Estado traria na área da construção: evitaria a especulação, aceleraria a redução do déficit habitacional e incluiria os operários nos programas habitacionais do governo. Acerca deste último ponto, estabeleceu-se a colaboração dos trabalhadores com os planos da UP, uma vez que eles tinham responsabilidade e capacidade, nas palavras de Aliro Gutiérrez, dirigente do *Comité de Obras*, para produzir mais rápido e mais barato que a empresa privada.³⁵⁶



“Execução Direta”:
construindo a *Población*.

³⁵⁴ LEIVA; NEGhme, op. cit., p. 101. Mario Garcés, 2005, op. cit., p. 74, oferece o depoimento de Alejandro Villalobos (El Mickey) que foi chefe do *campamento La Nueva Habana*, realçando os trabalhos de execução direta: “los mismos pobladores levantaron sus casas; cada poblador levantaba su casa. Se organizaron milicias para ayudarles a las compañeras o compañeros que no tenían cómo levantarlas. Se organizaron milicias especiales de trabajo, es así entonces como nace el Campamento Nueva Habana”.

³⁵⁵ GARCÉS DURÁN, 2005, op. cit., p. 69-70.

³⁵⁶ GUTIÉRREZ, Aliro apud GARCÉS DURÁN, op. cit., p. 70.

O testemunho da *pobladora* que se segue ao término da canção, além de preparar o cenário para a composição seguinte, demonstra a realização do sonho “acordado” que se fez realidade: ter uma casa para deixar aos filhos e, por extensão, garantir que vivam “como gente”, que tenham um lugar, uma casa aonde chegar quando seus pais estiverem *más lejos de este barrial*, que eles tenham, portanto, um lugar na terra:

Cuando ya tengamos las casas... Si es lo que más uno ha deseado, tener una casa pa' los niños, porque uno siempre añora tener algo pero para sus hijos, que uno después se puede morir y queda para ellos ya, queda algo para ellos.

O círculo se fecha: da moradora da *población callampa* às margens do rio Mapocho, foi um longo caminho de conquistas que culminaram com a obtenção da casa própria. Como bem observa Tomás Moulián, a via chilena, embora não estivesse realizando o socialismo, mas, sim, preparando suas condições, era sentida subjetivamente como uma revolução, pois tocava em um ponto central do estado de direito, que era o estatuto da propriedade.³⁵⁷

La Población encerra com uma mensagem explícita: não ter uma casa para morar é como viver sem alimento, e isto, equivalendo a não haver condições de sobrevivência, faz com que se perpetue a falta de motivação das pessoas, a perda da fé, da esperança e da alegria, pois não há justiça na visão de mundo difundida pelas classes dominantes em espaços de poder que se diluem por toda a sociedade – fábricas, escolas, sistema judiciário, partidos, associações, etc. Para que o Chile seja *el gran hogar* de todos, há que trabalhar sempre unidos a fim de minar os “aparelhos privados” de hegemonia das classes dominantes, que definem o que é “popular” por meio da adequação de seus elementos à sua exata visão de mundo: *Poblador, compañero poblador / con techo, abrigo y pan / marchemos juntos al porvenir.*

O caráter marcial de determinação se expressa no coro misto de vozes que, representando o conjunto das pessoas empenhadas em levar avante o governo popular, convoca os *pobladores* à união, indicando altivez e decisão tomada, pois *con nuestra organización* e com o governo de Salvador Allende, *ahora la historia es para ti*. E os *pobladores*, por estarem organizados, seguirão até o fim; eles têm um alvo claro, direcionado à obtenção de uma meta: trabalhar sempre unidos, tomando a história em suas mãos e construindo, para os que ainda não nasceram, um grande lar, que é o Chile socialista da *Unidad Popular*: *Poblador, compañero poblador / seguiremos avanzando hasta el final / con*

³⁵⁷ MOULIÁN, op. cit., p. 36.

las banderas del gobierno popular. Portanto, junto ao governo, e não de forma paralela a ele.



1972: Víctor Jara na *Población Herminda de la Victoria*.

A história do poder popular, conforme Franck Gaudichaud, não é a da construção de “*soviets a la chilena*”, nem a de um exército paralelo perigoso, como quis fazer crer a ditadura civil-militar, uma vez ele haver se submetido rapidamente sobre as botas da repressão. É preciso vê-lo como um gérmen de uma sociedade futura que, estando em plena construção, não conseguiu se desenvolver no contexto chileno de início dos anos 1970. Situado numa época marcada pela esperança de um mundo melhor, a experiência do poder popular, que se mantém em grande medida ignorada, faz parte de uma memória coletiva que foi destrocada e subjugada, como produto da violenta amnésia a que o povo foi submetido durante o período da Junta Militar.³⁵⁸

Nesta mesma direção, Mario Garcés aponta que, nos anos da *Unidad Popular*, os setores populares do campo e da cidade vivenciaram seu período mais ativo, criativo e democrático, tanto do ponto de vista da experiência quanto do protagonismo histórico que alcançaram. Mesmo com graus variáveis de autonomia, o movimento dos *pobladores* esteve ao lado do governo de Salvador Allende para enfrentar o desafio histórico da construção de

³⁵⁸ GAUDICHAUD, op. cit., p. 104-105.

poblaciones – *vivir en un lugar que se pudiera llamar “casa”*-, tarefa que foi preparada com as *tomas* e as pressões durante o governo de Eduardo Frei. As formas alternativas de sociabilidade e controle democrático que estavam se desenvolvendo foram completamente desestruturadas com o golpe civil-militar, pois, conforme este autor, os *pobladores* não contavam com orientação nem recursos para fazer frente à violenta repressão que caiu sobre as *poblaciones*: invasões massivas acompanhadas de tratamentos cruéis e humilhantes, detenção, tortura, morte ou desaparecimento de muitos de seus dirigentes e apoiadores.³⁵⁹

A repressão não se orientou somente à cúpula do governo, mas aos setores populares que forneciam a base social de sua sustentação. Identificados nas *Listas de los Tres Tercios* como constituindo os “motores do marxismo”, todos aqueles que foram rotulados como impulsionadores da “agitação social” lotaram os recintos de detenção e tortura habilitados já no dia mesmo do golpe.

Víctor Jara, propondo-se a resgatar as memórias de luta, conquistas sociais e participação dos *pobladores*, ressaltando sua criatividade e engenho, cantava justamente aquilo que ocasionou o maior impacto político nas classes médias e altas das populações urbanas: as instalações dos *campamentos* e suas alianças com as empresas da *Área de Propriedad Social* e com os *cordones industriales*. Era isto, no entender de Armando de Ramón, o que infundia nas classes altas santiaguinas uma apreensão bem maior do que a reforma agrária, pois era percebido como sendo nada mais do que o enfrentamento entre dois modos de vida – o civilizado e cristão e o atrasado e vulgar. Este último, convertendo-se agora em uma ameaça imediata e terrível, cercando os *barrios altos* e questionando a hegemonia das classes dominantes, propiciou, para este autor, “muchas de las acciones que se hicieron contra los campamentos durante el golpe mismo y en los días, meses y años que le sucedieron”.³⁶⁰

Veremos, no próximo capítulo, qual foi o tratamento dispensado, logo após o golpe, aos setores populares e a Víctor Jara. Pois o que ele cantava, em *La Población*, era o poder popular, a *toma*, o *campamento*, a união e organização dos setores populares em torno ao governo de Salvador Allende, a fim de superar o consenso erigido sobre os valores “absolutos” das classes dominantes, proporcionando um projeto alternativo global ao conjunto da sociedade.

³⁵⁹ GARCÉS DURÁN, op. cit., p. 79.

³⁶⁰ RAMÓN, 1992, op. cit., p. 302.



Mural na Población Herminda de la Victoria.



Población Herminda de la Victoria: protestos nos muros.



Sede da *Junta de Vecinos* na *Población La Victoria*, visitada por Víctor Jara.



Mural na *Población Lo Hermida*: o retrato de Víctor está à direita do de Salvador Allende.

Capítulo 4

DE NUEVO QUIEREN MANCHAR MI TIERRA COM SANGRE OBRERA: O GOLPE DE ESTADO E A PRIMEIRA FASE DA DITADURA CIVIL-MILITAR NO CHILE (SETEMBRO-DEZEMBRO DE 1973)

*Pido al Altísimo que nos ilumine
y nos dé fuerzas para afrontar
las difíciles tareas de Gobierno,
y a mis compatriotas, la fe y el sacrificio
para salvar a la Patria, dolida y enferma,
de la dura prueba a que el destino la sometió.*
AUGUSTO PINOCHET UGARTE³⁶¹

*Es falso hablar de represión a ciudadanos
comunes y corrientes.
Las medidas en un régimen de emergencia
sólo se aplican a quienes
desafían y vulneran sus normas.*
JAIME GÚZMAN³⁶²

Neste capítulo abordaremos a ditadura civil-militar dando enfoque em sua primeira fase, de 11 de setembro a 31 de dezembro de 1973, período este definido como sendo o de consolidação da ditadura, conforme estabelecido tanto pelo *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación - Informe Rettig*, quanto pelo *Informe Valech - Comisión Nacional sobre Prisión Política e Tortura*.³⁶³

Em um primeiro momento trataremos do golpe efetuado no dia 11 de setembro, apontando seus desdobramentos no marco legal e institucional com a instauração do governo

³⁶¹ *Discurso de Augusto Pinochet a un mes de la constitución de la Junta de Gobierno*. Santiago de Chile, 11 oct. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 26 jun. 2009.

³⁶² GUZMÁN, Jaime. “Actas Constitucionales darán vida a una nueva democracia en Chile”. *La Tercera de la hora*, 13 sep. 1976, p. 5.

³⁶³ *INFORME DE LA COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN - INFORME RETTIG*. Disponível em: <http://www.purochile.org/rettig00.htm>. Acesso em: 15 set. 2009. *COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA - INFORME VALECH*. Disponível em: <http://www.purochile.rojasdatabank>. Acesso em: 26 ago. 2009. Daqui em diante nos referiremos a estes documentos como, respectivamente, *INFORME RETTIG* e *INFORME VALECH*.

da Junta Militar, salientando as funções institucionais que atribuiu para si já nesta etapa inicial. Ou seja, seguindo o viés indicado por Pablo Policzer,³⁶⁴ ao invés de privilegiar a análise do “regime” militar e suas condições particulares de dominação (como ele alcança e exerce o poder), voltamo-nos bem mais para o papel das instituições pelas quais a Junta exerceu esse poder, entendendo que elas, embora sejam conformadas e afetadas pela natureza do regime, não se reduzem a ele. E isto porque entendemos que a atribuição para si do Poder Legislativo, responsável pelo conjunto de informações que dão as normas de conduta em forma de lei, possibilitou que a Junta gerasse padrões que instituíram o comportamento social e cultural. Valendo-se deste conjunto de regras, os golpistas tencionaram consolidar a nova visão de mundo necessária à “refundação” do país, podendo, dessa forma, sancionar todos os que não se adequassem a esta restauração institucional que conferia legitimidade, dentro de um marco “legal”, à repressão ocasionada pelo enfrentamento de situações “extremas”.

Após, abordaremos sucintamente o período de 11 de setembro a 31 de dezembro de 1973, identificando tanto os aspectos dessa fase que são comuns durante todo o marco temporal da ditadura, quanto os métodos próprios do Terrorismo de Estado neste contexto, centrado na massividade simultânea da repressão em todo o país.

Por fim, trataremos da execução de Víctor Jara no *Estadio Chile*, entendendo-a como propiciadora do terror pelo “exemplo” aos setores que apoiavam ou se identificavam com as propostas de governo da *Unidad Popular*. Partindo de seu caso específico, temos a possibilidade de verificar elementos tanto de repressão direta quanto psicológica voltada àqueles que foram enquadrados como “inimigos internos” do país, justificando a repressão massiva empreendida imediatamente após o golpe.

³⁶⁴ POLICZER, Pablo. A polícia e a política de informações no Chile durante o governo Pinochet. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 22, 1998. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br>. Acesso em: 9 set. 2009.

4.1 O GOLPE DE ESTADO E A INSTAURAÇÃO DA *JUNTA DE GOBIERNO*



11 de setembro de 1973: ataque e cerco ao *La Moneda*.

O golpe no Chile não pode ser entendido fora do marco do intenso movimento popular gestado ao longo dos anos 1960 e, sobretudo, a partir da vitória de Salvador Allende, em 1970. Não entendendo as transformações que estavam ocorrendo - especialmente a criação do “poder popular”-, apesar das agressões permanentes da oposição, dos grêmios patronais e dos Estados Unidos, não se compreenderá o projeto empreendido pela Junta Militar: liquidar o movimento popular, identificado ao marxismo, para que a hegemonia e os privilégios das classes dominantes não se vissem mais ameaçados no Chile.

O golpe iniciou em Valparaíso às seis horas do dia 11 de setembro de 1973.³⁶⁵ Em Santiago, ele se deu duas horas e meia depois. A partir desse horário, iniciaram-se, nas cadeias de rádio pertencentes à oposição, os *Bandos* (Proclamações) da Junta Militar.

O *Bando N° 1 de la Junta Militar de Gobierno*, transmitido às oito e meia, levando em conta “la gravísima crisis económica, social y moral que está destruyendo el país”, exigia a renúncia do presidente Salvador Allende, dispondo sobre a determinação da Junta em livrar a Pátria do marxismo, restaurando a ordem e a “institucionalidade”, assim como suspendia todas as atividades de informação dos meios de comunicação vinculados à UP, que

³⁶⁵ Informações sobre os horários dos acontecimentos no dia do golpe retiradas de: DAVIS, Nathaniel. *Os dois últimos anos de Salvador Allende*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, capítulo 10: O mais longo dos dias. VEGA, Luis. *La caída de Allende: anatomía de un Golpe de Estado*. Jerusalén: La Semana, 1983, capítulo V: La Doctrina de la Seguridad Nacional y el golpe de Estado en Chile – Parte 4: Santiago: martes 11.9.73, La “batalla” de La Moneda.

receberiam castigos aéreos e terrestres se não obedecessem seus ditames.³⁶⁶

O Palácio *La Moneda* foi cercado pelos tanques do Exército às nove horas, horário em que a Junta transmitiu outro *Bando*, desta vez convocando os cidadãos a delatar elementos subversivos. Às nove e meia dirigiram um *ultimatum* ao presidente Allende e seus aliados para que deixassem o *La Moneda* antes das onze horas, pois, do contrário, seriam atacados por terra e por ar. Neste horário, Allende fez sua última declaração ao povo, pela *Radio Magallanes*.³⁶⁷

Às dez e meia, a Junta transmitiu o *Bando N° 5*, pelo qual “las Fuerzas Armadas han asumido el deber moral que la Patria les impone de destituir al Gobierno que aunque inicialmente legítimo ha caído en la ilegitimidad flagrante”,³⁶⁸ denunciando 14 itens que justificariam essa ação, como: violação da Lei, da Constituição e das liberdades chilenas; incitação à luta de classes; usurpação do poder da ala executiva; imposição de idéias alheias ao modo de vida chileno e de medidas políticas que levavam a uma inflação descontrolada, ao declínio econômico e à anarquia. Pouco depois, foi transmitido o *Bando* que decretou o *Estado de Sitio* e o *Toque de Queda* (toque de recolher), tudo isso presumivelmente contando com “la gran mayoría nacional, lo cual de por sí, ante Dios y ante la Historia, hace justo su actuar” por “el solo lapso en que las circunstancias lo exijan”.³⁶⁹

O ataque aéreo começou às onze horas e cinqüenta e dois minutos, seguidos por mais seis nos 21 minutos seguintes. Allende morreu entre as treze horas e cinqüenta minutos e quatorze horas e vinte minutos. A Junta constituiu-se formalmente às dezesseis horas pelo Comandante em Chefe do Exército, general Augusto Pinochet Ugarte, o Comandante em Chefe da Armada, almirante José Toribio Merino Castro, o Comandante em Chefe da Força Aérea, general Gustavo Leigh Guzmán e o Diretor Geral de Carabineros, general César

³⁶⁶ *BANDO N° 1 DE LA JUNTA MILITAR DE GOBIERNO*. 11 sep. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009

³⁶⁷ “Trabajadores de mi patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor”. *Salvador Allende: Obras escogidas (1970-1973)*. Barcelona: Crítica, 1989.

³⁶⁸ *BANDO N° 5 DE LA JUNTA MILITAR DE GOBIERNO*. 11 sep. 1973. Artículo considerativo 13. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

³⁶⁹ *BANDO N° 5 DE LA JUNTA MILITAR DE GOBIERNO*. 11 sep. 1973. Artículo considerativo 13. Nesse mesmo dia também foram proclamados o *Bando N° 10*, que ordenava os dirigentes políticos, cujos nomes estavam afixados em listas previamente confeccionadas, a se apresentarem ante às autoridades militares a fim de serem presos, e o *Bando N° 15*, que impunha a censura e o fechamento de diversos jornais, advertindo que qualquer órgão de imprensa escrita que estivesse funcionando sem autorização seria invadido e destruído. No dia 12, foi publicada, no *Bando N° 19*, nova listagem de pessoas que deveriam se apresentar ante a Junta. Já o *Bando N° 24* instava os elementos subversivos que pretendiam resistir à decisão patriótica adotada pelas Forças Armadas a depôr suas armas. O *Bando N° 29*, de 14 de setembro, determinou o fechamento do Congresso Nacional, e o *Bando N° 32*, de 15 de setembro, proibiu a propaganda e difusão de qualquer espécie de material contrário ao golpe de Estado.

Mendoza Durán.



A Junta Militar.

Da esquerda para a direita: César Mendoza, José Toribio Merino, Augusto Pinochet e Gustavo Leigh.



11 de setembro de 1973: nomeação de Pinochet como *Jefe de la Junta Militar*.

Dessa forma, no dia 11 de setembro a Junta deu a conhecer, por meio do *Decreto Ley N°1 – Acta de Constitución de la Junta del Gobierno* -, tanto as razões invocadas para a ação golpista – “intromisión de una ideología dogmática y excluyente, inspirada en los principios foráneos del marxismo-leninismo”, quanto as faculdades que assumia: “la Junta asume el Mando Supremo de la Nación, con el patriótico compromiso de restaurar la chilenidad, la justicia y la institucionalidad quebrantada, conscientes de que ésta es la única forma de ser fieles a las tradiciones nacionales, al legado de los Padres de la Patria y a la Historia de Chile”.³⁷⁰ Augusto Pinochet foi designado como Presidente da Junta, ficando estabelecido, por meio de um acordo verbal entre os quatro integrantes, que este cargo seria rotativo. Os meios para atingir os fins propostos no *Decreto Ley N° 1* já se esboçaram no *Bando N° 24*, de 12 de setembro, assinalando que “serán fusilados en el acto aquellos que no depongan su actitud beligerante para con el nuevo gobierno y depongan sus armas”.³⁷¹

Com as dificuldades surgidas sobre a indefinição do termo “Mando Supremo da Nação”, uma vez não ficar claro, na redação do *Decreto Ley N° 1*, que o poder constituinte tivesse sido assumido pela Junta, foi promulgado o *Decreto Ley N° 128*, de novembro de 1973, declarando que: “la asunción del Mando Supremo de la Nación supone el ejercicio de

³⁷⁰ *DECRETO LEY N° 1* - 11 sep. 1973. Acta de Constitución de la Junta de Gobierno. Parágrafo resolutivo 1. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

³⁷¹ *BANDO N° 24 DE LA JUNTA MILITAR DE GOBIERNO*. 12 sep. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009

todas las atribuciones de las personas y órganos que componen los Poderes Legislativos y Ejecutivo, y en consecuencia el Poder Constituyente que a ellos corresponde”. Desse modo, ficou normatizado que a Junta teria assumido esses três poderes no dia 11 de setembro, estabelecendo que as disposições dos decretos leis que modificassem a Constituição Política do Estado passariam a formar parte de seu texto, tendo que ser incorporados a ela. Ainda neste mesmo Decreto, ficou firmado que o Poder Judiciário exerceria suas funções na mesma forma e com a independência e facultades que lhe dotava a Constituição de 1925.³⁷²

Estas disposições consolidaram-se definitivamente em 16 de dezembro de 1974, mediante o *Decreto Ley N° 806*, que declarou, em seu artigo único, Pinochet como *Presidente de la Junta de Gobierno, Presidente de la República de Chile e Jefe Supremo de la Nación*, pondo fim às disposições de liderança rotativa entre os membros da Junta, constituindo-se isto em uma concentração de poderes nunca antes vista no país. Em seu artigo 1º, postula-se que: “Declárase que los decretos leyes dictados hasta la fecha por la Junta de Gobierno, en cuanto sean contrarias o se opongan, o sean distintos, a algún precepto de la Constitución Política del Estado, han tenido y tienen la calidad de normas modificatorias, ya sea de carácter expreso o tácito, parcial o total, del correspondiente precepto de dicha Constitución”.³⁷³ Esse novo ordenamento jurídico sinalizava na direção do fortalecimento do poder coercitivo do aparato estatal. Ou seja, a obra normativa efetuada nas instituições chilenas após o golpe civil-militar ocasionou uma alteração profunda na estrutura institucional do Estado, como assinala a

³⁷² *DECRETO LEY N° 128* – 12 nov. 1973. Declara sentido y alcance del artículo 1º del Decreto Ley N° 1 de 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009. O Artigo 60 da Constituição de 1925, em vigor no Chile quando do golpe civil-militar, asseverava que o Presidente da República era o *Jefe de Estado y Comandante Supremo de la Nación*, fazendo com que, no entendimento da Comissão de Juristas nomeada pela Junta Militar, esta tivesse assumido o controle do poder Executivo, mas não do Legislativo. Os membros desta Comissão também discordavam de que a Junta tivesse o *poder constituyente* para redigir uma nova Constituição, mesmo que tivesse chamado a si a responsabilidade sobre o Poder Legislativo. De igual modo, apontavam à inexatidão do significado no disposto no artigo 1 do Decreto-Lei N° 1 de 11 de setembro de 1973, que declarava: *Que con esta fecha esta Junta asume el mando Supremo de la Nación con el patriótico compromiso de restaurar la chilenidad*, obstáculos estes que foram “contornados” com o *Decreto Ley N° 128*, de 16 de novembro de 1973. O Informe da *Comisión Interamericana de Derechos Humanos* (CIDH), em seu capítulo I, parte B, alínea “c” aclara que: “El 26 de junio de 1974, se publicó el Decreto Ley N° 527, mediante el cual se aprobó el Estatuto de la Junta de Gobierno. Según este dispositivo, la Junta de Gobierno ejercería el Poder Constituyente y el Poder Legislativo mediante decretos leyes. El Poder Ejecutivo sería ejercido por el Presidente de la Junta de Gobierno”. Ver: *COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS*. Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. 1985. OEA/Ser.L/V/II.77.rev.1 – doc. 188 – may. 1990. Disponível em: <http://www.cidh.org/countryrep/Chile85sp/Indice.htm>. Acesso em: 28 may. 2009. Também *DECRETO LEY N° 527* – 17 jun. 1974 – Estatuto de la Junta de Gobierno.

Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009
³⁷³ *DECRETO LEY N° 806* – 16 dec. 1974. Modifica Decreto Ley N° 527 de 1974. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009. A Corte Suprema exigiu que os Decretos Lei que modificassem a Constituição deveriam indicar essas disposições de forma expressa em seu texto. Visando isto, foi publicado o *Decreto Ley N° 788*, em 4 de dezembro de 1974, precisando a existência de Decretos Lei de caráter constitucional que modificavam a Constituição de forma expressa, evitando que aqueles que fossem contrários à Carta de 1925 fossem declarados inaplicáveis.

Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), em seu Informe de 1985:

En este cometido, dichas autoridades no se encontraron subordinadas a la Constitución y a las leyes, lo cual les permitió limitar de manera significativa las funciones del Poder Judicial y marginar del juego político a las agrupaciones que pudieran representar puntos de vista divergentes. Durante esta etapa inicial, por tanto, se llevó a cabo una completa concentración de poder en la Junta de Gobierno y, dentro de ella, en la persona del Presidente de la República.³⁷⁴

4.1.1 A obra normativa

Antes de tudo, os militares justificaram o golpe como consequência da ilegitimidade e ilegalidade do governo da UP, atribuindo a si próprios uma legitimidade fundada no direito e na justiça: o golpe teria sido uma necessidade imperativa, pois o presidente Allende havia violado a Constituição. Portanto, apresentam um regime que encontra sua legitimação no interior desta suposta legalidade, baseada em uma missão histórica que a Junta recebeu das mãos de Deus, como se depreende do artigo considerativo 13 do *Bando N° 5*, editado, como já visto, já na manhã do dia do golpe.³⁷⁵

Os *Bandos e Decretos Ley*, editados desde o dia 11 de setembro, são claros e diretos, estabelecendo uma escala de valores e princípios políticos profundamente diversos da ordem jurídica precedente, substituindo a orientação democrática por outra baseada na coerção e autoritarismo estatal. São documentos oficiais que trabalham com a insegurança e o medo, pois como a repressão é legitimada pela defesa da ordem ameaçada pela subversão da UP, quem não se adequar às novas regras estará atentando contra a identidade do corpo social, que é confirmada nessa ordenação repressivo-legal.

O aspecto massivo dessa ordem normativa indica a necessidade premente do desmonte

³⁷⁴ COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. 1985. Capítulo I, parte B, alínea “F”, parágrafo 24.

³⁷⁵ “Por todas las razones someramente expuestas, las Fuerzas Armadas han asumido el deber moral que la Patria les impone de destituir al Gobierno que aunque inicialmente legítimo ha caído en la ilegitimidad flagrante, asumiendo el Poder por el solo lapso en que las circunstancias lo exijan, apoyado en la evidencia del sentir de la gran mayoría nacional, lo cual de por sí, ante Diós y ante la Historia, hace justo su actuar y por ende, las resoluciones, normas y instrucciones que se dicten para la consecución de la tarea de bien comun y de alto interés patriótico que se dispone cumplir”. *BANDO N° 5 DE LA JUNTA MILITAR DE GOBIERNO*, op. cit., artículo considerativo 13.

das organizações populares e das medidas institucionais efetuadas no governo de Salvador Allende, visando o restabelecimento da hegemonia incontestável de setores das classes dominantes, com base em um suposto “inimigo interno” que estaria dilapidando seu patrimônio, especialmente no que toca à propriedade privada.



11 de setembro de 1973: tanques se dirigindo ao *La Moneda*.

É um Estado que, apoiado nas Forças Armadas e na sociedade civil, utiliza as suas instituições para fazer as mudanças que ele exige, tendo por meta a abrangência de toda a sociedade à submissão normativa imposta, quer pela interiorização desta via legal-constitucional, buscando consolidar o projeto político da “democracia protegida e autoritária”, quer pela via do terror e do medo, visando fundamentalmente o “conformismo passivo”. Essa sujeição dar-se-ia, então, bem mais pela disciplina social do que por uma adesão ideológica aos preceitos da Junta, pois a magnitude do terror foi explicada, em grande medida, pela Doutrina de Segurança Nacional - necessidade de combater o “inimigo interno” e extirpar o “marxismo internacional”:

La gesta del 11 de septiembre incorporó a Chile en la heroica lucha contra la dictadura marxista de los pueblos amantes de su libertad... En ese mismo ánimo libertario, que movió a checoslovacos y húngaros, para luchar su enemigo poderoso e inclemente, es que se ha impregnado el espíritu de los chilenos, para derrotar al marxismo internacional.

La situación se controla, pero persiste la amenaza externa e interna de chilenos que se sienten rabiosamente defraudados en sus propósitos totalitarios y, desde otros países, incitan a extranjeros a luchar contra sus propios hermanos.³⁷⁶

Assim, a doutrinação legal se propagaria de modo eficaz pela via psicológica, pois, a picos pontuais de repressão que poderiam ser estendidos indefinidamente, como fica subentendido na ordenação jurídica, contrapunha-se o terror, cujo efeito desejado era o de ser permanentemente lembrado.

O aspecto quantitativo dessa ordem normativa é salientado no *Informe Rettig*: a Junta ditou, em quatro meses, 250 *Decretos Ley*, cifra equivalente à totalidade da legislação do ano que precedeu o golpe civil-militar. Essa capacidade legislativa teria sido possível devido a três fatores: à concentração das funções estatais, à inexistência de uma oposição institucionalizada e às propostas de mudanças expressas pela Junta Militar.³⁷⁷

A configuração de poderes plenos, no que foi denominado pela Junta como um Regime Autoritário em face de um estado de guerra interna contra os agentes do marxismo, manifestou-se em medidas como:

- Dissolução do Congresso e do Tribunal Constitucional, pelo *Decreto Ley N° 27*, de 21 de setembro de 1973, declarando que tinham suas funções suspensas os parlamentares em exercício, dada a impossibilidade de a Junta se submeter aos procedimentos ordinários para a criação de leis, para “evitar dañar el propósito de poner en marcha el restablecimiento de la institucionalidad con la mayor urgencia”.³⁷⁸
- Proscrição e recesso de partidos políticos, mediante o *Decreto Ley N° 77*, de 13 de outubro de 1973, e o *Decreto Ley N° 78*, de 17 de outubro deste mesmo ano. O primeiro estabelece que os partidos políticos ligados ao governo anterior, assim como entidades, agrupações, facções e movimentos que “sustenten la doctrina marxista o que por sus fines o por la conducta de sus adherentes sean sustancialmente coincidentes con los principios y objetivos de dicha doctrina y que tiendan a destruir o a desvirtuar los propósitos y postulados fundamentales que se consignan en el Acta de Constitución de esta Junta” foram dissolvidos, proibidos e considerados associações

³⁷⁶ *Discurso de Augusto Pinochet a un mes de la constitución de la Junta de Gobierno*, op. cit.

³⁷⁷ *INFORME RETTIG*. Capítulo II, parte 3.

³⁷⁸ *DECRETO LEY N° 27* - 21 sep. 1973. Disuelve el Congreso Nacional. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

ilícitas. Além disso, tiveram sua personalidade jurídica cancelada e seus bens passaram ao Estado, pois sobre o novo governo “recae la misión de extirpar de Chile el Marxismo”, uma vez que esta doutrina “encierra un concepto del hombre y de la sociedad que lesiona la dignidad del ser humano y atenta en contra de los valores libertarios y cristianos que son parte de la tradición nacional”.³⁷⁹ Com o *Decreto Ley N° 78*, o restante dos partidos políticos, entidades, agrupações, facções e movimentos de caráter político, não compreendidos no *Decreto Ley N° 77*, foram declarados em recesso, ficando seus bens a cargo das suas direções correspondentes.³⁸⁰

– Os registros eleitorais foram declarados inválidos e incinerados, mediante o *Decreto Ley N° 130*, de 13 de novembro de 1973. Também foi declarada a interrupção dos *Alcaldes* e *Regidores*, por meio do *Decreto Ley N° 25*, de 19 de setembro de 1973. A Junta passou a designar os primeiros entre pessoas de sua exclusiva confiança, a fim de harmonizar a organização e funcionamento das Municipalidades, pois os chefes militares de cada local detinham o poder máximo como chefe político, governativo e administrativo. Além disso, os *Intendentes*, chefes das Regiões, eram também *Jefes de Zona en Estado de Emergencia* e *Juez Militar*, tendo o poder de ratificar sentenças de morte ditadas pelos *Consejos de Guerra*.³⁸¹

No que diz respeito às garantias constitucionais – direitos, deveres e medidas cautelares existentes na Constituição vigente –, a Junta Militar introduziu modificações profundamente coercitivas, sob a alegação da existência de um quadro de comoção interna devido à existência de forças rebeldes e sediciosas impulsionadas pelo comunismo internacional.

As alterações mais significativas deram-se com a Declaração de Estado de Guerra,

³⁷⁹ *DECRETO LEY N° 77* – 13 oct. 1973. Declara ilícitos y disueltos los Partidos que señala. Artículos considerativos N°1 e N°7. Os partidos proibidos e considerados ilícitos por este Decreto são os *Partidos Comunista, Socialista, Unión Socialista Popular, Movimiento de Acción Popular Unitario, Radical, Izquierda Cristiana* e *Acción Popular Independiente*.

³⁸⁰ *DECRETO LEY N° 78* – 17 oct. 1973. Declara en receso todos los partidos políticos, entidades, agrupaciones, no comprendidos en el Decreto Ley N° 77 de 1973. As coletividades políticas afetadas por este dispositivo foram os *Partidos Democracia Radical, Demócrata Cristiano, Democrático Nacional, Izquierda Radical e Partido Nacional*. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009.

³⁸¹ Na década de 1970, a organização territorial chilena subdividia-se em Regiões (dirigidas por Intendentes) que, por sua vez, estavam divididas em Províncias. Cada uma delas era formada por comunas, administradas pelas municipalidades, dirigidas pelos *alcaldes*. Muitas vezes a capital da Província é também a capital da Região, como no caso da VIII Região do Biobío: dividida em quatro províncias – Arauco, Biobío, Concepción e Ñuble-, a cidade de Concépcion é ao mesmo tempo capital da Província de mesmo nome e capital da VIII Região.

pois a concentração de poderes assumida pela Junta Militar lhe permitiu ajustar o Direito às medidas por ela adotadas, salvando na formalidade legal as incompatibilidades geradas por estas medidas.

No dia 11 de setembro de 1973 foi decretado o *Estado de Sitio*, em todo o território nacional, e o *Estado de Emergencia*, em determinadas províncias e departamentos, mediante o *Decreto Ley N° 3* e o *Decreto Ley N° 4*,³⁸² respectivamente. Pelo *Decreto Ley N° 3*, a Junta assumiu a qualidade de General em Chefe que operaria no *Estado de Emergencia*, situação que foi modificada no dia 12 de setembro, com o *Decreto Ley N° 8*.³⁸³ Este delegava atribuições no exercício da jurisdição militar, assim como a faculdade de ditar *Bandos*, aos Comandantes em Chefe das Unidades Operativas do território nacional, ampliando, com isso, a arbitrariedade no ditame de sentenças.

De igual modo, no dia 12 de setembro foi ditado o *Decreto Ley N°5*, introduzindo modificações significativas à Carta Constitucional, declarando que o *Estado de Sitio*, baseado na interpretação do artigo 418 do Código Militar, decretado por comoção interna e na situação em que vivia o país, deveria ser entendido como “‘estado o tiempo de guerra’ para los efectos de la aplicación de la penalidad de ese tiempo que establece el Código de Justicia Militar y demás leyes penales y, en general, para todos los demás efectos de dicha legislación”.³⁸⁴

Como salienta a Comissão Interamericana de Direitos Humanos no Informe de 1985 sobre o Chile, o artigo 418 do Código de Justiça Militar se refere estritamente aos casos de guerra exterior, e com a “interpretação” dada pelo *Decreto Ley N°5*, comoção interior passa a equivaler à guerra exterior.³⁸⁵

Neste mesmo Decreto constam, também, diversos acréscimos à Lei 11.798 sobre o Controle de Armas, ampliando o leque de pessoas que nela poderiam ser enquadradas, assim como elevando as penas contempladas e incluindo a pena de morte, e também à Lei 12.927 sobre Segurança Interior do Estado, incluindo novas figuras delitivas, aumentando as penalidades, e introduzindo, do mesmo modo, a pena de morte.

E o artigo 2° do *Decreto Ley N° 5* compreende uma modificação no artigo 218 do

³⁸² *DECRETO LEY N° 3* - 11 sep. 1973. Declara Estado de Sitio; *DECRETO LEY N° 4* - 11 sep. 1973. Declara en Estado de Emergencia las Provincias y Departamentos que indica. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

³⁸³ *DECRETO LEY N°8* - 12 sep. 1973. Delegación de atribuciones. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

³⁸⁴ *DECRETO LEY N° 5* - 12 sep. 1973. Declara que el Estado de Sitio, decretado por conmoción interna, debe entenderse “Estado o Tiempo de Guerra”. Otras Disposiciones. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

³⁸⁵ *COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS*. Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. 1985. Capítulo II, parte B, parágrafo 23.

Código de Justiça Militar no parágrafo desta ordenação referente ao “*Ultraje a centinelas, a la bandera y al Ejército*”, ao qual é acrescentado um inciso que dispõe que “*Cuando la seguridad de los atacados lo exigiere, podrán ser muertos en el acto él o los hechores*”, alteração esta que amplia consideravelmente a arbitrariedade dos agentes responsáveis pela repressão.³⁸⁶

Como é ressaltado pelo *Informe Rettig*, o resultado prático do *Decreto Ley N° 5* foi o de subtrair da justiça ordinária, passando para a jurisdição militar de tempo de guerra, o conhecimento e a decisão das causas de infração às normas do *Estado de Sitio*.³⁸⁷ Por sua vez, o *Informe Valech* salienta que a declaração jurídica de guerra atuou como uma ficção legal e justificação política para ações repressivas, pois não existia um contexto de guerra interna, na ausência de uma luta armada que colocasse em risco o monopólio do uso da força reservado às Forças Armadas e de Ordem. Do mesmo modo, não havia ocupação de territórios por parte de inimigos, o que validaria o uso de tribunais militares em tempo de guerra, conforme o estipulado no Código de Justiça Militar.³⁸⁸ Ou seja, dada à inexistência de uma “guerra interna” empreendida por um inimigo “real”, tomavam-se medidas para combater um inimigo potencial ou latente.



Setembro de 1973:
mortos nas ruas.

Também se baseando na “interpretação” do *Decreto Ley N° 5* sobre o artigo 418 do Código de Justiça Militar, entendido como estado ou tempo de guerra, o governo, mediante o *Decreto Ley N° 81*, “podrá disponer la expulsión o abandono del país de determinadas

³⁸⁶ *DECRETO LEY N° 5* - 12 sep. 1973. Declara que el Estado de Sitio, decretado por conmoción interna, debe entenderse "Estado o Tiempo de Guerra". Artículo 2°.

³⁸⁷ *INFORME RETTIG*, capítulo II, parte 3, alínea b.1.

³⁸⁸ *INFORME VALECH*, capítulo III, p. 176.

personas, extranjeros o nacionales”, sempre quando “así lo requieran los altos intereses de la Seguridad del Estado”. Neste decreto, há a punição para os que ingressem no país de forma clandestina com o objetivo de atentar contra a segurança nacional, presumindo que isso ocorra por parte das pessoas que saíram do país pela via do asilo; o tenham abandonado sem sujeitar-se às normas estabelecidas; tenham sido expulsas ou obrigadas a abandoná-lo; tenham partido sem atender ao chamamento feito nas “listas” para se apresentar ante as autoridades ou que tenham reingressado sem cumprir o prazo de desterro imposto. Em todos esses casos, a pena prevista no artigo 3º é a de “presidio mayor en su grado máximo a muerte”.³⁸⁹

É preciso considerar, também, dentro dessa organização normativa, a intervenção nas universidades públicas e privadas e o controle da atividade sindical que, de acordo com o *Informe Rettig*, situam-se nos efeitos provocados pela ação da Junta sobre as garantias individuais.

No que diz respeito às instituições de ensino superior, a Junta Militar, “considerando la necesidad de facilitar la unificación de criterio en la dirección de la enseñanza superior”, interveio nas universidades públicas e privadas por meio do *Decreto Ley N° 50*, de 1º de outubro de 1973, passando a designar “en su representación Rectores-Delegados en cada una de las Universidades del país”.³⁹⁰

Conforme o *Informe Valech*,³⁹¹ essas pessoas eram nomeadas entre os altos oficiais dos três ramos das Forças Armadas, em serviço ativo ou em retiro, sendo dotados de amplas atribuições, como expulsar professores e estudantes simpatizantes da esquerda, ao mesmo tempo em que controlavam o ensino e a programação dos canais universitários de televisão.

Consta no *Informe Rettig* que, por meio dos *Decretos Leyes 111, 112 e 139*, a Junta complementou o *Decreto Ley N° 50*, ditando normas específicas para algumas universidades e ampliando os poderes dos reitores designados, passando a ser da alçada destes dissolver os corpos colegiados superiores já existentes, suprimir carreiras e título, fixar planos e programas de estudo, assim como ditar e modificar os estatutos dessas instituições.³⁹²

A *Universidad Católica*, como assinala Fernando Villagrán, tornou-se o palco da instalação de um novo poder de civis com projeções políticas, pois o reitor designado – vice-

³⁸⁹ *DECRETO LEY N° 81*– 11 oct. 1973. Establece sanciones para quienes desobedezcan el llamamiento público de presentarse ante las autoridades que, por razones de Seguridad del Estado, formule el Gobierno y para los que reingresen al país infringiendo las disposiciones que señala. Disponível em:

http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

³⁹⁰ *DECRETO LEY N° 50* - 1º oct. 1973. Disponível em:

http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

³⁹¹ *INFORME VALECH*, capítulo III, p.171.

³⁹² *INFORME RETTIG*, capítulo III, parte 3, alínea b.3.

almirante Jorge Swett – instalou em cargos importantes desta instituição um grupo de jovens pertencentes ao movimento *gremialista*, todos eles discípulos do advogado Jaime Guzmán, um dos civis com maior ascendência na Junta Militar. Como ressalta este autor, embora a repressão nesta Universidade tenha sido menor em comparação com outros centros de ensino superior, muitos professores e estudantes foram detidos, e 15 deles entraram na lista dos desaparecidos. Esse grupo de estudantes da *Universidad Católica*, identificados com o *gremialismo* já no tempo da *Unidad Popular*, incumbiu-se, após o golpe civil-militar, de algumas tarefas de inteligência, realizando, inclusive, interrogatórios no *Estadio Nacional*.³⁹³ Ou seja, esses intelectuais, por seu papel de organização e direção, foram responsáveis, em grande medida, como aponta Felipe Agüero,³⁹⁴ pela institucionalização da ditadura chilena, que contou com o apoio e colaboração organizada de importantes forças civis.

No que toca ao controle da atividade sindical, dentre as medidas de maior impacto no campo do trabalho situa-se o cancelamento da personalidade jurídica da *Central Única de los Trabajadores* (CUT) e a liquidação total de seus bens, pelo *Decreto Ley N° 12*, de 17 de setembro de 1973. Conforme esta normativa, considerando as circunstâncias de emergência em que vivia o país, assim como os propósitos das autoridades de proteger a tranquilidade social no ambiente de trabalho, ordenou-se o cancelamento da “personalidad jurídica de la Central Unica de Trabajadores (CUT) por haberse transformado en un organismo de carácter político, bajo la influencia de tendencias foráneas e ajenas al sentir nacional, prohibiéndose, en consecuencia, su existencia y toda organización y acción, propaganda de palabra, por escrito o por cualquier otro medio que revelen, directa o indirectamente, su funcionamiento”.³⁹⁵ E com o *Decreto Ley N° 133*, de 13 de novembro, efetuou-se a dissolução da CUT pelo Ministério do Trabalho e Segurança Social.

De acordo com o *Informe de la Comisión de la Oficina Internacional del Trabajo*

³⁹³ VILLAGRÁN, Fernando. Cuando el verdugo vistió de paisano. In: DÉLANO, Manuel; VERA, Richard; AGUILERA, Silvia (dirección y edición). *Represión en dictadura: el papel de los civiles*. Santiago de Chile: LOM, 2005. p. 17. O gremialismo foi um movimento fundado por Jaime Guzmán quando este era estudante da *Universidad Católica* em meados da década de 1960. Renunciando à tática de buscar acordos com o Partido Radical e com a Democracia Cristã, competiu com essas organizações pela hegemonia no espaço político de oposição ao socialismo. Jaime Guzmán, fervoroso católico integrista, conquistou o apoio da *Juventud Demócrata Cristiana* na *Federación de Estudiantes de la Universidad Católica*, a partir de 1968, e o gremialismo se converteu em um movimento social de massas a partir de 1972, quando ocorreu o recrudescimento da burguesia contra o governo de Salvador Allende, com a deflagração da *huelga patronal*. Guzmán, um dos principais mentores da Constituição de 1980, foi aliado de Pablo Rodríguez Grez, companheiro seu da *Universidad Católica*, na fundação, em 10 de setembro de 1970, do *Movimiento Cívico Nacional Patria y Libertad*, assim como se aliou aos economistas que implantaram o modelo neoliberal Ver: AMORÓS, Mario. *La DINA: el puño de Pinochet*. Ponencia presentada en el Congreso Internacional de Americanistas, celebrado em julho de 2009 em México DF. Disponível em: <http://www.rebellion.org/docs/89873.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2010.

³⁹⁴ AGÜERO, Felipe. Los civiles (la derecha) en la represión. In: DÉLANO; VERA; AGUILERA, op. cit., p. 31.

³⁹⁵ *DECRETO LEY N° 12* - 17 sep. 1973. Cancela personalidad jurídica de la CUT. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009

(OIT), o governo chileno fundamentou, perante seus delegados, os motivos da dissolução da CUT:

El Gobierno de Chile explicó como razón o fundamento de dicha disolución el hecho de que la CUT no era una organización sindical propiamente dicha, sino política y que sus propósitos eran los de imponer en Chile un gobierno marxista-leninista; que sus funcionarios dirigentes habían sido fraudulentamente elegidos y que en lo general dependía del apoyo del Estado. En este punto el Gobierno de Chile señaló que los sindicatos en el país habían venido dando prioridad a actividades ilegales, contrarias al interés social y económico del país.³⁹⁶

O relatório da CIDH de 1985, na parte dedicada aos *Principales Decretos y Medidas Legislativas Dictadas Inmediatamente después del 11 de septiembre de 1973*,³⁹⁷ identifica, além da dissolução da CUT, cinco medidas que estão em relação direta com o direito de associação e liberdade sindical no período inicial que seguiu o golpe civil-militar.

Em 18 de setembro de 1973 foi proclamado o *Bando N° 36*, dirigido a todos os trabalhadores (operários, empregados, técnicos e empregados profissionais), estabelecendo normas pelas quais todos aqueles que fossem considerados “sabotadores” ou “delinquentes” deveriam ser demitidos de seus empregos. O *Bando N° 36* também suspendeu o Comitê Central de Salários, as juntas de conciliação, as petições – individuais ou coletivas – para as mudanças de condições de trabalho ou emprego, todos os acordos firmados por negociações coletivas provindas da política de trabalho vigente, a atividade dos sindicatos como mediador de conflitos coletivos de trabalho e o direito à greve.

Pelo *Decreto Ley N° 32*, de 4 de outubro de 1973, invocando a necessidade de restaurar o “princípio da disciplina”, estabeleceram-se Tribunais Especiais de Trabalho, assim como foram modificadas as disposições do Código de Trabalho no que se referia às causas de demissão, término de contratos e as imunidades dos sindicatos.

Os trabalhadores demitidos somente poderiam recorrer a um tribunal especial que seria composto por um magistrado competente em legislação trabalhista, um membro das Forças Armadas e um Inspetor de Trabalho. Passaram a ser causas de desemprego qualquer ato ilegal (sem definição específica da natureza de tais atos); destruição de matérias, ferramentas mercadorias ou atos que reduzissem seu valor; dirigir ou participar de qualquer

³⁹⁶ OIT, Informe de la Comisión, p. 51, citado por *COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS*. Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. 1985. Capítulo X, parte B, parágrafo 38.

³⁹⁷ *COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS*. Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. 1985. Capítulo X, parte B, parágrafos 27 a 38.

ato que implicasse suspensão das atividades de trabalho; incitar à destruição de instalações ou interromper seu funcionamento e tomar parte, direta ou indiretamente, na ocultação de armas.

A terceira medida apontada pela CIDH refere-se aos *Decretos Ley N° 6* e *N° 22*, promulgados em setembro e outubro de 1973, respectivamente. Com o primeiro, o pessoal ligado à administração do Estado passou a ter caráter interino, excluindo os que pertenciam ao Poder Judiciário e à Controladoria Geral da República. E, com o *Decreto Ley N° 22*, ficou facultado o término imediato do vínculo empregatício desses funcionários, de forma discricionária e sem sujeição a normas de inamovibilidade e estabilidade no emprego.³⁹⁸

Com o *Decreto Ley N° 43*, de 29 de setembro de 1973, suspenderam-se todas as disposições vigentes relativas ao pagamento de salários, tanto para o setor público quanto para o privado. E em 22 de outubro, mediante o *Decreto Ley N° 97*, adequaram-se normas para os pagamentos e ajustes salariais, porém derogando os acordos anteriores sobre ajustes automáticos vigentes desde 1960.

Por fim, com o *Decreto Ley N° 198*, de 10 de dezembro de 1973, estabeleceu-se um novo conjunto de disposições para o setor sindical, ordenando a seus dirigentes “abstenerse de toda actividad de carácter político en el ejercicio de sus funciones”, acrescentando que “durante la vigencia del estado de guerra o estado de sitio que vive el país las organizaciones sindicales sólo podrán efectuar reuniones de asamblea de carácter informativo o relativas al manejo interno de la organización”.³⁹⁹ Era preciso informar por escrito aos *Carabineros*, com dois dias de antecedência, tanto o local e a hora em que iria ocorrer a reunião quanto a temática da pauta de discussão. Além disso, elas somente poderiam se realizar depois do horário de trabalho, mas tendo que se adequar ao *toque de queda*, o que as tornava praticamente inviáveis. Este Decreto também estabelecia que as filiações sindicais pudessem ser anuladas pelos inspetores de trabalho ou autoridades públicas correspondentes, bastando, para isso, “tratarse de persona no idónea”.

As reformas introduzidas na legislação trabalhista já haviam sido destacadas no primeiro Informe da CIDH sobre o Chile, no ano de 1974, apontando que os trabalhadores, em face destas medidas, ficavam praticamente nas mãos dos empregadores. Além disso, constam neste relatório muitas declarações de que “la simple imputación de simpatía hacia sectores de inspiración marxista o democrática-cristiana es suficiente para determinar el despido de trabajadores y su ingreso en listas negras que les cierran toda posibilidad de

³⁹⁸ *DECRETO LEY N° 6* - 12 sep. 1973. Declara en calidad de interino los personales que indica. *DECRETO LEY N° 22* - 19 sep. 1973. Complementa y aclara el Decreto Ley N° 6 de 12 septiembre 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009

³⁹⁹ *INFORME RETTIG*, capítulo III, parte 3, alínea b.2.

trabajar”.⁴⁰⁰

Por fim, levamos em conta a legislação restritiva e abusiva voltada para o controle e a repressão estatal sobre os meios de comunicação.

À proibição de toda expressão cidadã e atividade política, somou-se o controle geral e sistemático dos meios de comunicação, com o governo contando, inclusive, com o apoio de diversos meios escritos e televisivos que, apoiando suas ações, favoreceram a impunidade sobre as violações dos direitos humanos. É preciso salientar que essa participação de civis particulares efetuou-se mesmo antes do golpe, pois no período de governo da *Unidad Popular* foram requisitados, dentre outros, vários técnicos em informação e jornalistas para colaborar com os setores golpistas,⁴⁰¹ especialmente àqueles ligados aos círculos empresariais, que programaram medidas de desestabilização econômica desde o começo do governo de Salvador Allende.

A fim de controlar a informação e limitar o conhecimento de determinados assuntos à opinião pública, instaurou-se um dispositivo jurídico que legalizou a censura e impôs sanções contra quem infringisse as restrições ditadas pela Segurança Nacional, cabendo à Junta Militar, de modo unilateral, determinar quando e como se dariam estes atentados. Dessa forma, já no dia 11 de setembro de 1973 iniciou-se a violação de princípios constitucionais básicos, com o *Bando N° 12*, que dispunha: “Se advierte a la prensa, radio y canales de televisión, que cualquiera información dada al público y no confirmada por la Junta del Gobierno Militar, determinará la inmediata intervención de la respectiva Empresa por las Fuerzas Armadas, sin perjuicio de la responsabilidad penal que la Junta determine en su oportunidad”.⁴⁰² A este seguiu-se, neste mesmo dia, o *Bando N° 15* que, junto à autorização de publicação e circulação dos jornais *El Mercurio* e *La Tercera*, estabeleceu que “los edictores tendrán la responsabilidad de entregar diariamente antes de su emisión las respectivas muestras para proceder a su revisión, advirtiéndose que la emisión de todo texto no autorizado será requisada y destruida”.⁴⁰³ E, no dia 19 de setembro de 1973, dá-se um passo mais para gerar os mecanismos que favorecerão a impunidade e a desinformação, com a

⁴⁰⁰ COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. 1974. Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. OEA/Ser.L/V/II.34 – doc. 21 – 25 octubre 1974. Capítulo XIV, parte A, parágrafos 2 e 3.

Disponível em: <http://www.cidh.org/countryrep/Chile74sp/Indice.htm>. Acesso em: 28 mai. 2009.

⁴⁰¹ INFORME RETTIG, capítulo I, parte B, 4 – Los civiles como actores políticos del régimen militar.

⁴⁰² BANDO N° 12 DE LA JUNTA MILITAR DE GOBIERNO. 11 sep. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

⁴⁰³ BANDO N° 15 DE LA JUNTA MILITAR DE GOBIERNO. 11 sep. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

proclamação do *Bando N° 37*, voltado especificamente para as rádios, informando que “el mando militar tiene estricto control sobre las transmisiones. En consecuencia, cualquier empleo de esos sistemas con fines de provocar actos de insurgencia o informaciones tendenciosas, serán drásticamente sancionados”.⁴⁰⁴

De fato, foi instaurada uma rigorosa censura, que logo se converteu em autocensura, à imprensa, ao rádio e à televisão, não existindo qualquer meio de comunicação massivo que questionasse ou verificasse as ações da Junta Militar. Os meios de comunicação adjuntos à ditadura tiveram que se submeter às novas regras ditadas pela *Dirección Nacional de Comunicación Social* (DINACOS), responsável por estabelecer e divulgar a versão oficial dos fatos. Isto, aliado à ausência de um Congresso Nacional fiscalizador e à subserviência do Poder Judicial, propiciou condições favoráveis a abusos de poder, como prisões, execuções e tortura.

Os meios de comunicação vinculados à *Unidad Popular* ou os que a respaldavam foram fechados e desarticulados, como ocorreu com os jornais *El Siglo*, *Noticias de Última Hora*, *Puro Chile*, *El Clarín*, *El Diario Color de Concepción*; as revistas *Ahora*, *Echos Mundiales*, *Saber para Todos*, *El Manque*, *Chile Hoy*, *Mundo*, *Onda*, *Paloma*, *Ramona*, *Punto Final*, *Mayoría*; a agência informativa *Prensa Latina*, de Cuba, e *CTK* da Tchecoslováquia, assim como todas as rádios comunais existentes no governo anterior, como *Magallanes*, *Corporación*,⁴⁰⁵ *Nacional*, *Candelaria* e *Luis Emilio Recabarren*. Todos tiveram seus bens confiscados, desde edifícios até maquinaria. O mesmo ocorreu com a *Editorial Quimantu* (editora do Estado), *Horizonte* (editora do Partido Comunista), *Prensa Latinoamericana* (editora do Partido Socialista), a empresa *Chile Films* e a *Discoteca del Cantar Popular*, pertencente às Juventudes Comunistas do Chile. As empresas estatais, como o jornal *La Nación* e a *Televisión Nacional de Chile*, mudaram sua política editorial, assim como ocorreu com os canais universitários de televisão, mediados pelos reitores militares delegados.⁴⁰⁶

As revistas e jornais autorizados a circular, como *Qué Pasa*, *Ercilla*, *Las Últimas Noticias*, *La Segunda*, *El Mercurio* e *La Tercera* amplificavam a versão oficial dos fatos,

⁴⁰⁴ *BANDO N° 37 DE LA JUNTA MILITAR DE GOBIERNO*. 12 sep. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

⁴⁰⁵ A *Radio Corporación*, que pertencia ao Partido Socialista, deu origem a *Radio Nacional de Chile*, encarregada de transmitir os discursos oficiais de Pinochet e os atos oficiais do governo. A *Radio Magallanes*, do Partido Comunista, continuou no ar durante a manhã de 11 de setembro, até ser invadida e destruída pelos militares, sendo a responsável pela transmissão do último discurso de Allende. Ver: HERRERA CAMPOS, Marcos. *Democracia tutelada y libertad de expresión en Chile*. Memorias de las XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, UNCUYO, Mendoza, 2007. Disponível em: <http://www.redcomunicacion.org>. Acesso em: 24 nov. 2010.

⁴⁰⁶ *INFORME VALECH*, capítulo III, p. 204-205. *INFORME RETTIG*, Tercera Parte, Capítulo I, parte C, 4 – La actitud de los medios de comunicación.

constituindo-se em instrumentos poderosos para a guerra psicológica. Mostrando a repressão como uma “cruzada” necessária contra o “inimigo”, difamava os opositores da ditadura, associando-os a presumíveis ações delituosas. Como destaca Miguel Rojas Mix, a concepção de história maniqueísta e cíclica divulgada pelos meios de comunicação, fundamentada na oposição irreconciliável entre o Bem e o Mal, “impone naturalmente una tarea. Mejor, una misión. Ella ha sido definida en forma elocuente por los militares: ‘extirpar el cáncer marxista’. Para los cristianos de Fiducia éste es el ‘Credo’. De allí nace ‘su tarea’, que emprenden con la pasión de una cruzada”.⁴⁰⁷

Neste sentido, foi publicado, ainda em setembro de 1973, o *Libro Blanco del Gobierno*, que deu a conhecer o *Plan Z*, a fim de gerar um clima de opinião favorável ao terror. Foi divulgado como um plano marxista que tinha por objetivo a conquista do “poder total”, com a instalação da ditadura do proletariado, tendo como data marcada para seu desfecho o dia 17 de setembro. Assim se refere a ele o ditador Augusto Pinochet, em discurso pronunciado um mês após a constituição da Junta Militar:

Los siniestros planeos para realizar una masacre en masa de un pueblo que no aceptaba sus ideas, se habían preparado en forma subterránea. Países extranjeros enviaron armas y mercenarios del odio para combatirnos; sin embargo, la mano de Dios se hizo presente para salvarnos, a pocos días, antes de consumarse tan horrendo crimen. Hoy sabemos qué habría ocurrido, ya que los documentos encontrados así lo indican: el marxismo internacional hubiera desatado la guerra.⁴⁰⁸

Conforme o *Informe Valech*, o *Plan Z* evidencia a pretensão dos militares e de seus colaboradores civis de justificar as medidas repressivas empreendidas posteriormente ao golpe, baseando-se em presumíveis documentos confidenciais encontrados nos escombros do *La Moneda*, tendo lugar de destaque no *Libro Blanco*. Este, constituindo-se em uma montagem das próprias autoridades, era ilustrado com fotos de armamentos de guerra pesados e leves, encontrados nos arsenais da *Unidad Popular*, que serviriam para “el exterminio simultáneo, en todo el país, de los altos oficiales de las Fuerzas Armadas y de Carabineros, así como de dirigentes políticos y gremiales opositores”.⁴⁰⁹ E como o *Libro Blanco* serviria como

⁴⁰⁷ ROJAS MIX, Miguel. *El dios de Pinochet: fisonomía del fascismo iberoamericano*. Buenos Aires: Prometeo, 2007. p. 230-231. *Fiducia* é a designação de um grupo ultra-católico formado em 1966 como reação à reforma agrária do governo Frei. Seus militantes eram filhos de latifundiários ou pessoas ligadas a eles, em sua grande maioria alunos e professores das Universidades Católicas. Rojas Mix salienta (p. 239) que a “cruzada santa” empreendida pela Junta Militar não se esgotava nos limites do território nacional chileno, uma vez sua missão ser proclamada como universal.

⁴⁰⁸ *Discurso de Augusto Pinochet a un mes de la constitución de la Junta de Gobierno*, op. cit.

⁴⁰⁹ *INFORME VALECH*, capítulo III, p. 171-172; 206.

prova culposa nos processos efetuados pelos tribunais militares, a repressão foi apresentada como uma legítima defesa frente ao golpe planejado pela *Unidad Popular*.

Neste contexto, não podemos deixar de mencionar que dois colaboradores da CIA ajudaram na elaboração do *Libro Blanco de Cambio en el Gobierno de Chile*, e este foi distribuído massivamente em Washington e em outras capitais estrangeiras.⁴¹⁰ Assim como salientar que as operações encobertas, visando atingir os mecanismos eleitorais e de propaganda, desenvolvidas pela CIA desde a eleição presidencial de 1964, na qual Salvador Allende foi derrotado por Eduardo Frei, foram utilizados repetidamente durante a campanha de 1970 e ao longo do governo Allende, de 1970 a 1973. Essas campanhas de terror publicitário, inseridas no marco do que foi denominado “Operações Ruína”, valeram-se tanto do uso de “propaganda negra”, para criar desunião entre comunistas e socialistas quanto injetaram milhões de dólares em pagamentos a colaboradores individuais na imprensa, especialmente o jornal *El Mercurio*, entre os anos de 1964 a 1973.⁴¹¹



O *Libro Blanco*, no qual consta o *Plan Z*.

Sob o argumento do *Plan Z*, milhares de pessoas foram presas, torturadas e desaparecidas, pois, como bem salienta Fernando Villagrán, “los diarios autorizados por la

⁴¹⁰ *INFORME HINCHEY SOBRE LAS ACTIVIDADES DE LA CIA EN CHILE*. Disponível em: <http://www.derechos.org/nizkor/chile>. Acesso em: 16 ago. 2009.

⁴¹¹ *ACCIÓN ENCUBIERTA EN CHILE 1963-1973 - INFORME CHURCH*. Disponível em: <http://www.derechos.org/nizkor/chile/doc/encubierta.html>. Acesso em: 1 ago. 2009. Neste Informe consta que no período do governo Allende os Estados Unidos subvencionaram o jornal *El Mercurio* em um milhão e meio de dólares. Após o golpe civil-militar no Chile, os gastos com ações encobertas foram cortados, excetuando aqueles destinados à propaganda, a fim de facilitar o apoio político dos EUA à ditadura e ajudar a Junta Militar na criação de uma imagem positiva, tanto no Chile quanto fora dele.

dictadura acogieron y potenciaron el infundio con titulares que fueron eficaz pretexto para allanar hogares y poblaciones, lugares de trabajo y centros de estudio, con el objetivo de detener a ciudadanos de cualquier condición”.⁴¹² Portanto, a supressão, negação e encobrimento dos fatos, efetuada por intelectuais das instituições da sociedade civil, insere-se no círculo de retroalimentação da repressão direta.

Felipe Agüero, identificando os mecanismos da supressão de liberdade como armas potentes de repressão psicológica, enfatiza os aspectos da repressão direta que, embora tenha estado a cargo principalmente dos militares, teve nos civis seus principais agentes de irradiação e doutrinação, a partir do momento em que negavam e refutavam essas atividades: prisões massivas; tortura sistemática; desaparecimento de cadáveres, seu desenterro e lançamento nos rios, cordilheiras e no mar; degola; queimar vivos opositores em via pública; desterros; tudo formando parte do Terror de Estado nacional e internacional,⁴¹³ dentre outros métodos utilizados para paralisar toda e qualquer resistência à ditadura.

E como a versão oficial dos fatos era sinônima de verdade, os questionamentos a essa realidade eram vistos como um delito não só contra a Junta Militar, mas como sendo extensivo a toda a Nação: vinculando o governo anterior com o extremismo e o radicalismo, inculcava-se o medo coletivo ao terror “vermelho,” que se efetivaria com a instalação da guerrilha partidária do marxismo internacional. Com efeito, a imprensa teve um papel ativo na difusão dos princípios básicos da Junta Militar, como a Doutrina de Segurança Nacional, reforçando a idéia de um inimigo interno latente e potencial, com arsenais de guerra ocultos no país. O editorial do jornal *El Mercurio*, de 5 de outubro de 1973, intitulado *La dura batalla de Chile*, demonstra com perfeição nossas afirmações:

Los allanamientos militares y operativos policiales no se están efectuando sin motivos. Muy por el contrario, los continuos hallazgos de arsenales y demás elementos destinados a una larga lucha de guerrillas o a la formación de un verdadero ejército irregular, demuestra que para todos los fines jurídicos y de seguridad pública, el país se encuentra en estado de guerra. Por tal motivo, la aplicación de las disposiciones pertinentes del Código de Justicia Militar está plenamente justificada, como puede apreciarse en las *informaciones de televisión, de radio, de revistas y de diarios...* Lamentablemente, el imperativo del éxito de las acciones militares impide muchas veces que puedan exhibirse con toda oportunidad y con amplia divulgación las pruebas de la alta traición cometidas por los responsables del régimen anterior y los partidos que lo apoyaron.⁴¹⁴

⁴¹² VILLAGRÁN, op. cit, p. 11. “Infundio”: informação falsa e sem fundamento.

⁴¹³ AGÜERO, op. cit, p. 38-39.

⁴¹⁴ *La dura batalla de Chile*, citado em *INFORME VALECH*, capítulo III, p. 207. Grifos nossos.

Portanto, essa “intensa luta de guerrilhas” continuava pretensamente a ocorrer, mesmo que as Forças Armadas e de Ordem tivessem conseguido o controle total do país no mesmo dia do golpe, e que o próprio Pinochet tenha declarado, no *El Mercurio*, no dia 17 de setembro de 1973: “Los cálculos que teníamos de unos cinco días de lucha se redujeron en cambio a 24 horas. Fue una sorpresa para nosotros”.⁴¹⁵

E a legitimação não só se efetuou como persiste ainda hoje. Em entrevista concedida no dia 24 de março de 2002 ao jornal *La Tercera*, temos as palavras de Gonzalo Vial Correa, advogado, jornalista e historiador com profunda admiração tanto por seu colega Francisco Antonio Encina⁴¹⁶ quanto pelo papel desempenhado por Diego Portales na República Conservadora do século XIX. Exercendo o cargo de ministro da Educação na ditadura de Pinochet, Vial, um dos responsáveis (junto a outros civis) pela redação do *Libro Blanco*, declara que o *Plan Z*, além de estar mal redigido, expressa a ideia de “un contragolpe, esto es, qué hacer si viene un golpe, naturalmente no estaba firmado por nadie”, concluindo que “algún cabeza caliente de la UP escribió ese documento, hizo varias copias y la distribuyó entre sus amigos”.⁴¹⁷

Dessa forma, os meios de comunicação constituíam um suporte cotidiano para o governo, publicando editoriais e matérias enganosas, e introduzindo e ampliando o significado de termos genéricos, como *guerrilleros*, *subversivos*, *apátridas*, *vende patrias* e outros.⁴¹⁸ Todos eles passaram a fazer parte da realidade do mundo civil, pois qualquer tipo de denúncia contra a ditadura era considerado uma obra injuriosa e de alta traição, vinculada aos interesses do marxismo internacional. Daí as versões enganosas e controversas, como será exposto, acerca das circunstâncias da morte de Víctor Jara.

Com efeito, para a instalação da “nova ordem” era imprescindível destruir os movimentos e organizações sociais criados no governo anterior, que possibilitaram não só o triunfo de Salvador Allende nas eleições de 1970, como sinalizaram, em março de 1973, com

⁴¹⁵ *INFORME VALECH*, capítulo III, p. 174. Também DAVIS, op. cit., p. 308.

⁴¹⁶ O historiador Francisco Antonio Encina nasceu em 1874, falecendo em 1965, aos 91 anos de idade, e pôde presenciar as mudanças ocorridas ao longo do século XX no Chile, tendo grande ascendência entre os intelectuais e políticos chilenos. Sua obra *Historia de Chile desde la Prehistoria hasta 1891* em vinte volumes, publicada entre 1940 e 1952, foi a que exerceu maior influência nos diferentes setores educacionais e intelectuais chilenos, tendo sua divulgação estimulada, com a publicação em fascículos semanais, após o golpe.

⁴¹⁷ VIAL, Gonzalo apud VILLAGRÁN, op. cit., p. 12. Gonzalo Vial integrou a *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, auxiliando na elaboração da maior parte dos textos do *Informe Rettig*. Consta que falsificou parte do Informe no que diz respeito à participação da Armada nos crimes cometidos durante a ditadura, reduzindo o número de vítimas, dada sua conivência com o então comandante em Chefe da Armada Almirante Jorge Martínez Busch. A explicação pormenorizada de todos os encobrimentos feitos por Vial encontra-se no artigo *La Falsificación de la Historia*, de Fred Bennetts, consultor da ONU e dos governos do Reino Unido, Espanha e Portugal. O acesso pode ser feito em: <http://www.memoriaviva.com/Complices>.

⁴¹⁸ *INFORME VALECH*, capítulo III, p. 208.

as eleições parlamentares – nas quais a UP conseguiu 44% dos votos válidos -, a opção da maioria do povo em apoiar a continuação de seu governo para a construção do socialismo pela via pacífica. E isto implicou na necessidade de erradicar de forma brutal qualquer tipo de resistência, principalmente entre os setores populares, mote principal da obra e vida de Víctor.

Veremos que esta foi a tônica imprimida pelo Terror de Estado na primeira fase da ditadura chilena, compreendida entre os dias 11 de setembro a 31 de dezembro de 1973, e que analisaremos a seguir.



Chile, 11 de setembro de 1973.



Retirada do corpo de Salvador Allende do *La Moneda*.

4.2 TERROR DE ESTADO E DITADURA CIVIL-MILITAR CHILENA

Tanto o *Informe Rettig* quanto o *Informe Valech*⁴¹⁹ identificam três períodos ou fases, na ditadura chilena. O primeiro deles, de 11 de setembro a 31 de dezembro de 1973, é definido como sendo o de consolidação da ditadura civil-militar, passando paulatinamente de um terror “anárquico”, expresso nas prisões massivas e fuzilamentos coletivos, para uma maior sistematização do sistema repressivo. O segundo período se desenvolveu entre janeiro de 1974 a agosto de 1977, estando caracterizado pela atuação da *Dirección de Inteligencia*

⁴¹⁹ *INFORME RETTIG*, Segunda Parte, capítulo II. *INFORME VALECH*, capítulo IV, p. 227. Esta periodização também é adotada pela *NORMA TÉCNICA PARA LA ATENCIÓN EN SALUD DE PERSONAS AFECTADAS POR LA REPRESIÓN POLÍTICA EJERCIDA POR EL ESTADO EN EL PERIODO 1973-1990*. Gobierno de Chile, Ministerio de Salud, Subsecretaría de Salud Pública, División de Prevención y Control de Enfermedades, Departamento de Salud Mental. p. 20-34.

Nacional (DINA), com um *modus operandi* mais pontual e aprimoramento das técnicas de tortura e funcionamento dos centros clandestinos de detenção. O terceiro período situou-se entre setembro de 1977 até 11 de março de 1990, estando marcado pelas operações da *Central Nacional de Informaciones* (CNI), criada em agosto de 1977, empregando o uso da tortura de um modo ainda mais seletivo e não tão indiscriminado como no período da DINA.

Esta divisão temporal, como é ressaltado no *Informe Valech*,⁴²⁰ tem somente por finalidade evidenciar diferentes etapas no que concerne à diversidade e desenvolvimento de um processo repressivo que é contínuo. Para tanto, foram adotados indicadores com características particulares, como organismos de segurança envolvidos, os recintos de detenção, as normas jurídicas aplicadas como pretexto e instrumento de privação de liberdade, os métodos de tortura e o número e perfil das vítimas, assim como o contexto nacional prevalecente, pois os fatos relatados perante a Comissão sobre Prisão Política e Tortura não deixaram de acontecer nem mudaram de forma radical em uma data precisa.

No entanto, este Informe⁴²¹ enfatiza que, nos três períodos mencionados, a repressão esteve acompanhada de abusos de poder por parte dos agentes amparados em sua impunidade, o que leva à necessidade de identificar elementos comuns que estiveram presentes em toda a ditadura, sendo independentes, por isso, de qualquer variação conjuntural. Estes elementos recorrentes permitem concluir, no parecer da Comissão, que durante todo o período da ditadura civil-militar existiu uma política de repressão organizada pelo Estado e dirigida por suas mais altas autoridades. Estes elementos comuns seriam os seguintes:

- Privação da liberdade por disposições de organismos político-administrativos, como o Ministério do Interior e as Chefaturas de Estado de *Sitio*, autorizados por normas de exceção constitucional que foram desnaturalizadas, uma vez não existir elementos de controle democrático dos estados de exceção. Estes, por sua vez, foram renovados de forma contínua somente pela decisão do Executivo;
- Detenções ordenadas por fiscais militares em ausência de processo judicial contra o detido, extrapolando suas atribuições;
- Detenções praticadas por organismos dependentes do governo (como a DINA e a CNI) ou outros serviços criados pelas Forças Armadas e *Carabineros*, como os Conselhos de Guerra, para realizar a repressão política à margem do Direito;

⁴²⁰ *INFORME VALECH*, capítulo IV, p. 227; 230.

⁴²¹ *INFORME VALECH*, capítulo IV, p. 227-228.

- Acusações de cometimento de delitos que se constituem enquanto condutas puníveis por *Bandos* e *Decretos Ley*, ditados a partir do golpe, criando crimes passíveis de sanção como os de pertencer a partidos políticos ou expressar determinadas ideias, assim como privação do exercício de direitos, como os de reunião, associação e livre expressão, bem como penalidades para o ingresso no país de pessoas expulsas ou com proibição de entrada;
- Privação de liberdade ordenada por tribunais civis ou militares sem respeito às garantias processuais e proteção frente às torturas, com violação sistemática dos Direitos Humanos.

Como salientam Elizabeth Lira e María Isabel Castillo, o Terrorismo de Estado no Chile principiou a partir das experiências iniciais de morte e repressão política, e foi se estruturando em uma vivência coletiva de catástrofe social, pois havia a percepção de cifras incontáveis de mortos no início da ditadura:

Nadie dudaba de esas cifras, porque nadie dudaba de la magnitud de la represión. Cualquiera podía ser objeto de ella. La percepción socialmente compartida respecto a que las víctimas podían ser efectivamente miles e miles, tenía como consecuencia la inhibición generalizada, el temor a ser considerado sospechoso.⁴²²

Essa irradiação do terror jogava com a oposição entre chilenos e não chilenos, estes últimos sendo assim considerados porque, mesmo que tivessem nascido no território nacional, por serem “marxistas” atentariam, inevitavelmente, contra os valores básicos da *chilenidad*. E, seguindo esta lógica, tem-se que à verdadeira e legítima essência nacional dos chilenos, definida como natural e imutável, os “marxistas” também possuem uma, que é a de serem intrinsecamente perversos. Daí provém o perigo - aberto ou latente - de sua existência, pois, nessa visão, seriam uma ameaça constante aos valores superiores e permanentes da alma nacional. Estes deveriam ser resguardados por qualquer meio, a fim de preservar a identidade histórico-cultural da Pátria, o que possibilitaria a reconstrução de sua grandeza espiritual e material. E como esse “inimigo” valia-se da violência, infiltração, manipulação e penetração clandestinas, ele estaria sempre ativo, podendo ser qualquer um. Daí a justificação dos meios

⁴²² LIRA; CASTILLO, op. cit, p. 56.

utilizados para atingir os fins “sagrados”, fundamentando, desse modo, as práticas do Terror de Estado.

Com efeito, Elías Padilla Ballesteros,⁴²³ analisando se o método repressivo do desaparecimento forçado de pessoas no Chile corresponde à aplicação de uma política de Terror de Estado, apresenta os conjuntos de termos que são utilizados, conforme Ernesto Garzón Valdes,⁴²⁴ como justificativa para a sua aplicação.

O primeiro deles é o argumento da “eficácia”, pois a imposição do terror estatal, seguindo esse raciocínio, é a melhor forma para produzir o efeito desejado – combater o inimigo interno tanto nas áreas urbanas quanto nas rurais. Resultante disto, há a necessidade da aplicação de medidas de coerção disseminadas em muitos lugares e modalidades, dado o argumento da impossibilidade de identificação deste inimigo, pois ele pode ser confesso, potencial ou latente.

Uma terceira argumentação diz respeito à diferenciação entre ética pública e ética privada: no campo político/ético, diferente do que ocorre no âmbito das ações privadas, o resultado é decisivo para julgar o comportamento dos que detêm o poder. Com isso, se o resultado alcançado com o Terror de Estado é a “ordem”, ele passa a ser válido, no caso do Chile, como fundamentação do projeto político da “democracia autoritária e protegida”. E, na esteira disto, há o raciocínio da inevitabilidade de consequências secundárias negativas, pois como a imposição de medidas coercitivas clandestinas e difusas visa à “segurança” e à “paz”, a destruição de vidas humanas é algo justificável, se não mesmo necessário e desejável.

Por fim, os argumentos da “escolha trágica” e o dos “valores absolutos”, englobando os anteriores, lhes dão fundamento, finalidade e inevitabilidade. No primeiro, o Estado se vê obrigado a optar: se não dá uma resposta eficaz frente ao “terrorismo internacional”, coloca em perigo a existência mesma do Estado; por outro lado, essa resposta eficaz exige a aplicação de medidas à margem da legalidade, propiciando sua adoção, uma vez serem ditadas pelos altos interesses nacionais. E a segunda argumentação, ao tratar de “valores absolutos”, portanto com validade incontestável e incondicional, expõe que sua realização é condição necessária para a salvação e bem-estar da sociedade: quem se opõe ao “bem comum”, para a Junta Militar, é um inimigo irreconciliável da ordem social, e sua eliminação está justificada pela “escolha trágica” que retroalimenta esse argumento e vice-versa.

Partindo destas considerações, entendemos a primeira fase da ditadura civil-militar

⁴²³ PADILLA BALLESTEROS, Elías. *La memoria y el olvido: detenidos desaparecidos en Chile*. Santiago de Chile: Orígenes, 1995. p. 35-36.

⁴²⁴ GARZÓN VALDES, Ernesto apud PADILLA BALLESTEROS, op. cit., p. 36-37.

como constituindo um laboratório para o posterior aperfeiçoamento das técnicas repressivas inseridas na lógica do Terror de Estado, e é sob este prisma que situamos a massividade simultânea da repressão inicial em todo o país: erradicação das organizações sociais desenvolvidas no governo da *Unidad Popular*; a generalização da ameaça e da repressão, justificada pela existência de uma guerra e um inimigo internos, podendo, por isso, afetar qualquer um, independentemente de sua real participação política; e as brutais violações aos direitos humanos cometidas pelos agentes do Estado ou pessoas a seu serviço. A execução de Víctor Jara faz parte de tudo isto.

4.2.1 A primeira fase: setembro-dezembro de 1973

Rechazamos categóricamente la concepción marxista del hombre y de la sociedad, porque ella niega los valores más entrañables del alma nacional y pretende dividir a los chilenos en una lucha deliberada entre clases aparentemente antagónicas, para terminar implantando un sistema totalitario y opresor, donde se niegue los más caros atributos del hombre como ser racional y libre. *No pretendemos perseguir a nadie por sus ideas ni por su simple adhesión al régimen depuesto.* Nuestra determinación es ser inflexibles para *sancionar a quienes pretendan o hayan pretendido usar la violencia*, como asimismo, a quienes hayan delinquido o abusado ilícitamente en el ejercicio de sus cargos.⁴²⁵

Os acontecimentos desta primeira fase demonstram que o conceito de “violência”, para a Junta Militar, é bastante amplo e flexível, uma vez que tudo que atente contra o “bem comum” pode ser categorizado como tal. Ao entender que este “bem comum” não se refere ao bem da maioria, o direito positivo subordina-se àquele que é natural e divino, isto ocasionando que esta hierarquização tenha por consequência a anulação dos mandados contrários à fé.

Assim, é violento e contrário à justiça quem atente contra os direitos naturais, pois estes são invioláveis, anteriores e superiores ao Estado, cabendo a este somente reconhecê-los e regulamentar seu exercício, não podendo, por isso, negá-los, uma vez não ser ele que os concede. Então, por extensão, são violentos todos aqueles que, de uma ou outra forma, se empenhavam na organização das mobilizações sociais, assim como os intelectuais de variados matizes e ramos, por serem responsáveis pela organização e direção do projeto “marxista”.

Como salienta Miguel Rojas Mix, a ideia deste “bem comum”, por ser puramente

⁴²⁵ *Discurso de Augusto Pinochet a un mes de la constitución de la Junta de Gobierno*, op. cit. Grifos nossos.

espiritual e nunca material, é uma apologia da opressão e da repressão, legitimando massacres e subordinando os direitos humanos à sua consecução.⁴²⁶ Não há escapatória: todos os que não se empenhem em combater a ameaça externa e interna que assola o país, que não dêem seu apoio solidário para extirpar o mal do Chile, a fim de que impere a justiça e a paz social, são, inevitavelmente, violentos, e, como tal, devem ser perseguidos, punidos e, na maior parte das vezes, eliminados.

E se ninguém será perseguido, conforme as palavras do ditador Augusto Pinochet, por suas ideias ou adesão ao regime deposto, muito menos essas pessoas serão torturadas. Mas tal não ocorre.

Conforme o *Informe Valech*,⁴²⁷ a tortura foi uma prática sistemática para obter informações, castigar e governar pelo medo, que se infundia em forma profunda e duradoura nas vítimas imediatas, e, por meio delas, em todos que tomassem conhecimento direto ou indireto de seu uso. Por isso, a *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* invalida “cualquier explicación de éstas como actos anómalos o fortuitos, como acciones solamente imputables a título individual, y pone de relieve su deliberado carácter institucional”.⁴²⁸ De igual modo, a *Comisión Interamericana de Derechos Humanos* constata, em seu Informe de 1985, a partir das suas e das demais observações *in loco* dos anos de 1974, 1976 e 1977 que:

... la práctica de la tortura no ha sido el resultado de excesos individuales cometidos por miembros de los organismos de seguridad ni un fenómeno tolerado ante la indiferencia o debilidad de otras instituciones chilenas; por el contrario, la tortura ha sido y es una política deliberada del Gobierno de Chile ejecutada durante todo el período que se inicia el 11 de septiembre de 1973.⁴²⁹

A tortura tem um efeito aterrador que irradia para toda a sociedade. Os que sobrevivem a essas práticas carregam consigo consequências que se prolongam em suas vidas e na de seus familiares, muito além do fim da tortura mesma, como salientam Lira e Castillo.⁴³⁰ De fato, a existência deste método como prática regular do Terror de Estado desestruturou os setores organizados, especialmente nos locais mais pobres e, por isso, mais vulneráveis à impunidade e ao medo, como nas *poblaciones* e zonas rurais.

⁴²⁶ ROJAS MIX, 2007, op. cit., p. 114.

⁴²⁷ *INFORME VALECH*, p. 21. Os métodos de tortura constantes neste Informe foram identificados tanto por testemunhos quanto pela exumação de cadáveres.

⁴²⁸ *INFORME VALECH*, capítulo III, p. 192.

⁴²⁹ *COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS*. Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. 1985. Capítulo IV, parte E, parágrafo 95.

⁴³⁰ LIRA; CASTILLO, op. cit., p. 118.

No que diz respeito às execuções e detenções seguidas de desaparecimento, neste primeiro período dirigiram-se, especialmente, aos funcionários “médios” vinculados à anterior “agitação social”: pessoas ligadas à *Corporación de Reforma Agrária* (CORA), ao *Instituto de Desarrollo Agropecuario* (INDAP), às áreas da saúde, habitação, comunicação social, bem como aos *Intendentes* e *Alcaldes* municipais.

Da mesma forma, os dirigentes regionais, comunais e locais dos partidos da *Unidad Popular* e dos sindicatos foram duramente perseguidos, assim como as organizações populares, como as *Juntas de Vecinos*, *Centro de Madres* e as *Juntas de Abastecimiento y Precios*, junto a seus líderes *poblacionais*, indígenas e estudantis, estes tanto do ensino médio quanto do superior.

De acordo com o *Informe Rettig*,⁴³¹ o traço que distingue essas lideranças é o de terem sido partidários ou simpatizantes do governo deposto ou do MIR. Porém, o que se salienta é que essas relações políticas nem sempre eram provadas, sendo bem mais deduzidas de condutas “conflitivas”, como as participações das pessoas em greves, *tomas* de terrenos e prédios, manifestações de rua e comícios pela reforma agrária, entre outros. O que se destaca, portanto, neste primeiro período, principalmente nos meses de setembro e outubro, é a generalização da repressão, reforçando a percepção de vigilância constante sobre a sociedade. Os operativos militar-policiais eram divulgados de modo ostensivo, realizando invasões massivas, quase sempre no período da noite ou ao amanhecer. Nas *poblaciones*, estes procedimentos se tornaram rotineiros pelo menos até 1975, como informam Lira e Castillo.⁴³²

E nesta ampliação do leque repressivo, os civis tiveram um papel primordial na identificação de quem seria portador dessas atitudes “conflitivas”, principalmente nos setores rurais, delatando, muitas vezes, pessoas sem militância política e de setores pobres, geralmente motivados por vingança pessoal. Isto também ocorreu nas *poblaciones*, indústrias e estabelecimentos de ensino, pois houve delações praticadas por muitas pessoas que atenderam ao apelo da Junta para auxiliar no extermínio do “marxismo”.

Nos setores rurais a cooperação não foi somente motivada pelo critério de “limpar” o país, pois o atentado contra a propriedade privada constituiu-se, para os latifundiários, como uma ofensa ao próprio direito emanado de Deus, portanto anterior e superior a qualquer normalização legal do Estado. Tratou-se, muitas vezes, de vinganças seletivas pessoais contra àqueles que lutavam por uma nova maneira de redistribuição das terras. E nas *poblaciones*, ao igual que nos setores rurais, a barbárie repressiva foi maior devido às mobilizações em torno a

⁴³¹ *INFORME RETTIG*, Tercera Parte, capítulo I, parte e, alínea “e 1”.

⁴³² LIRA; CASTILLO, op. cit., p. 120.

mudanças que alterariam o estatuto da propriedade privada.

Conforme Fernando Villagrán, nos campos os latifundiários “usaron mano militar y policial para cobrar deudas políticas con humildes campesinos que fueron su contraparte en la reforma agraria iniciada por el gobierno de Eduardo Frei Montalva y profundizada por el régimen de Allende”. Citando os casos de Paine, Isla de Maipo, Salamanca, Santa Bárbara, Quilaco, Quilleco, Mulchén, Liquiñe e Entre Lagos, todos eles locais onde se efetuaram matanças coletivas de agricultores e operários, este autor pontua que os civis atuaram como esquadrões da morte para eliminar uma grande quantidade de pessoas, a maior parte deles jovens camponeses.⁴³³

No que toca às *poblaciones*, Maria Eugenia Rojas⁴³⁴ salienta o fato de que muitas vítimas destes locais foram executadas não pelo que haviam feito, mas pelo que poderiam fazer, tratando-se de pessoas formadas nos movimentos sociais, com líderes de forte ascendência sobre as comunidades. Para a autora, as matanças nas *poblaciones* não foram indiscriminadas, pois foram friamente estudadas, analisadas e executadas. É certo que trariam, inevitavelmente, consequências secundárias negativas, como a morte de mulheres, crianças e idosos, devido à violência efetuada nas operações de *allanamientos* massivos. Como no caso de um menino de 13 anos, estudante do ensino médio, detido em uma destas invasões por militares do setor da *Quinta Normal*, em Santiago: “Estos ingresaron a la vivienda y se lo llevaron hasta la cancha de fútbol, donde habían agrupado a los detenidos. La madre relata que posteriormente, en un jeep militar, se lo llevaron... con destino desconocido”.⁴³⁵

Mencionando que os cadáveres das pessoas mortas nas *poblaciones* eram deixados nas vias públicas, sem nenhuma explicação, Maria Eugenia Rojas reconhece nesta prática aquilo que denomina “irradiación con potencia de terror colectivo”, pois “cada crimen era dolorosa incertidumbre para los seres cercanos a la víctima, y también una advertencia para los demás”.⁴³⁶ As palavras desta autora se assemelham, como veremos, às palavras de Cecília Sepúlveda, moradora da *población* onde foi jogado o corpo de Víctor Jara após sua execução. E se nos campos havia a reação dos latifundiários contra a reforma agrária, nas cidades as *tomas* de terrenos significavam para as classes dominantes o mesmo que essas mudanças nas áreas rurais: o atentado à propriedade privada.

Já a *Corporación José Domingo Cañas* atenta para o fato de que os *alcaldes*, responsáveis pelas municipalidades, ao serem designados pela Junta Militar, passaram a ser

⁴³³ VILLAGRÁN, op. cit., p. 9-10.

⁴³⁴ ROJAS, Maria Eugenia. *La represión política en Chile: los hechos*. Madrid: IEPALA, 1988. p. 181.

⁴³⁵ Idem, p. 162.

⁴³⁶ Idem, p. 182.

escolhidos entre os militares ou pessoas vinculadas à direita golpista. Isto propiciou um vínculo estreito destes dirigentes com os municípios e organismos repressivos, criando uma rede de espionagem diretamente ligada com estes órgãos, especialmente a partir de outubro de 1973, com a criação informal da DINA. Salientando que esta situação perdurou nos 17 anos da ditadura civil-militar, a *Corporación* esclarece que as *juntas de vecinos* e *centros de madres* contaram com cobertura institucional, durante o período da ditadura, a fim de obter tanto o controle das organizações comunitárias e territoriais quanto impulsionar políticas de corte paternalista nas *poblaciones*.⁴³⁷

Paralelo a estas disposições, nestes locais houve o amedrontamento constante, com ameaças a pessoas ou grupo de pessoas, com panfletos lançados nas ruas ou passagens das *poblaciones*, exigindo que os “elementos marxistas traidores de la patria” fossem denunciados. Muito utilizada, também, foi a difusão de rumores mediante agentes infiltrados pertencentes às próprias *poblaciones* ou aos *Carabineros*, de que elementos “marxistas” das *poblaciones* vizinhas invadiriam os locais a fim de queimar e saquear as casas.⁴³⁸ A essas intimidações coletivas se acresciam as invasões massivas, sob a consigna de “quien nada hace nada teme”, paralisando os movimentos sociais críticos e questionadores desenvolvidos anteriormente nestes locais.⁴³⁹

Devemos salientar que outro procedimento empregado nas *poblaciones* foram as chamadas “limpezas”, que se estenderam a todo território nacional, visando a execução seletiva de pretensos delinquentes. Houve a eliminação de pessoas tidas como “antisociais”, - enquadradas numa ampla gama de delitos, desde tráfico de drogas até pessoas alcoolizadas, passando por pequenos furtos -, que aparecem mortas nas ruas, nos necrotérios ou simplesmente desapareceram. De acordo com o *Informe Rettig*, “el paralelismo con los ejecutados políticos es evidente: los unos dañan a la sociedad por sus doctrinas y actividades político-sociales, los otros por acciones criminales de tipo común; éstos y aquéllos son delinquentes por igual, y la sociedad se libra de todos quitándoles la vida”.⁴⁴⁰

Por fim, mencionamos o caso da *población La Legua* e a resistência ao golpe efetuada

⁴³⁷ COLECTIVO DE MEMORIA HISTÓRICA CORPORACIÓN JOSÉ DOMINGO CAÑAS. *Tortura en poblaciones del gran Santiago (1973-1990)*. Santiago de Chile: B&J Impresores, 2005. p. 43. A *Casa de José Domingo Cañas N° 1367*, situada na comuna de Ñuñoa, no setor oriente da Grande Santiago, foi um centro de tortura utilizado pela DINA, de agosto a novembro de 1974, como lugar de trânsito dos detidos quando de sua mudança da *Londres 38* para a *Villa Grimaldi*. Até 11 de setembro de 1973, esta casa pertencia ao sociólogo brasileiro Theotônio dos Santos, depois serviu como sede da Embaixada do Panamá, passando, em agosto de 1974, para a DINA, que denominou o local como *Cuartel Ollagüe*.

⁴³⁸ Idem, p. 74.

⁴³⁹ Idem, p. 70.

⁴⁴⁰ *INFORME RETTIG*, Tercera Parte, capítulo I, parte e, alínea “e 1”.

neste local, que motivou, conforme veremos, o descuido na vigilância de Víctor Jara no *Estadio Chile*.

Os enfrentamentos em *La Legua* resultaram da confluência de dirigentes de esquerda socialistas, comunistas e miristas provindos da indústria manufatureira de metais *Indumet*, e trabalhadores da indústria têxtil *Sumar*,⁴⁴¹ que convergiram na *población La Legua*, recebendo o apoio de parcelas significativas de seus moradores. Estes contingentes, no dia 11 de setembro, enfrentaram-se com efetivos das Forças Armadas e *Carabineros*, e, conforme o testemunho de Margarita Durán, membro das Juventudes Comunistas do Chile e que participou nos confrontos, o ativismo e solidariedade dos *pobladores* ultrapassou suas expectativas, pois “nunca lo hubiera esperado de cierta gente que ni siquiera era de izquierda”,⁴⁴² mas que compartilhavam, independente de sua militância política, a necessidade de reagir frente aos golpistas.

A repressão em *La Legua* foi massiva, mas, também, seletiva, com uma sequência de mortes nos primeiros dias e semanas posteriores ao golpe. Foi em 16 de setembro, dia da morte de Víctor Jara, que se deu a invasão militar por ar e terra, com tanques, jipes e sobrevôos de aviões de guerra, nas denominadas táticas de “*ablandamiento*” que precederam à ocupação à força neste dia. Conforme Mario Garcés, os jornais noticiaram, em 17 de setembro, que as ações haviam sido executadas após a retirada de mulheres e crianças, porém, o que ocorreu foi um “*allanamiento masivo*”, onde os efetivos da Força Aérea, Exército e *Carabineros* inspecionaram as casas e destruíram suas mobílias, disparando a esmo: “la pobladora Gladys Balboa perdió la vida en el patio de su casa bajo los disparos de *Carabineros*”.⁴⁴³ Também *doña Carmen*, relata a morte de uma de suas vizinhas: “yo me acuerdo que una vecina estaba peinando a su hija en el pátio y le llega un balazo... Esa niña quedó traumatizada porque vió morir a su madre con la cabeza destrozada, una niña de cinco años que vió a su mamá que cayó en una falda de ella, fue terrible”.⁴⁴⁴ E Luis Durán relembra

⁴⁴¹ Estas duas indústrias faziam parte do cordão industrial *Vicuña Mackena*, formando uma aliança de sindicatos de trabalhadores de um mesmo setor geográfico. A *Sumar* delimita-se, a oeste, com a *población La Legua*, e foi incorporada, no início do governo de Salvador Allende, à *Area de Propiedad Social*. Possuía três instalações: *Sumar Algodón*, *Náilon* y *Poliéster*, cada uma delas dirigida por um interventor escolhido entre os funcionários. Rigoberto Quezada, dirigente operário socialista, era o responsável pela *Sumar Poliéster*, servindo como contato, no dia 11, entre os socialistas provindos da *Indumet*, que passaram armas para os operários da *Sumar*. Ver: GARCÉS D. Mario. Historia y memoria del 11 de septiembre de 1973 en la población La Legua de Santiago de Chile. In: Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, Centro de Ética, 2007.

Disponível em: http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php. Acesso em: 16 nov. 2009

⁴⁴² Depoimento de Margarita Durán a GARCÉS DURÁN, 2007, op. cit., p. 25.

⁴⁴³ Idem, 2007, p.27.

⁴⁴⁴ Depoimento de Doña Carmen a GARCÉS DURÁN, 2007, op. cit., p. 34. Este autor informa que ao final da tarde de domingo, 16 de setembro, cerca de 200 *pobladores* foram detidos e trasladados à base aérea *El Bosque*

que, no dia 16, “apareció un señor de la Aviación... y venía con una lista, que se la hizo o se la dictó, yo creo, una vecina de acá”,⁴⁴⁵ declarando que os *pobladores* opositores de Allende confeccionaram listas de dirigentes e pessoas que, por sua atuação pública, eram por eles vinculados como pertencendo à esquerda marxista.

Após às invasões massivas, às mortes, prisões e amedrontamento para quebrar os possíveis focos de resistência remanescentes, a repressão em *La Legua* foi mais seletiva, voltando-se para alvos específicos. Mario Garcés aponta que, entre setembro de 1973 e janeiro de 1974, o número de vítimas alcançou 41 pessoas: “militantes políticos, en especial de las juventudes comunistas de la población, de los que al menos once fueron torturados y asesinados o desaparecidos, y pobladores sindicados como delincuentes, de los cuales al menos treinta fueron fusilados o ejecutados en la vía pública”.⁴⁴⁶

Quanto aos *pobladores de La Legua* indiciados por delinquência, Mario Garcés esclarece que as primeiras vítimas se deram entre os que foram responsabilizados pelo ataque a uma ambulância, ocorrido no dia 11 de setembro, e que foram fuzilados no dia 26 de setembro, e a estas se acresceram outras 27 pessoas, até janeiro de 1974.

O Terror de Estado desenvolvido contra a *Población La Legua*, portanto, iniciou no próprio dia 11 de setembro, atingindo o estatuto de violência oficial com o *allanamiento* do dia 16, e irradiou-se como exemplo, pois a morte percorreu a *población* nos meses seguintes.



Santiago de Chile:
niños na Población La Legua.

No entrecruzamento dessa relação de forças políticas, sociais e militares, os *pobladores* que apoiaram os setores de esquerda ou o governo socialista de Salvador Allende

e, depois, para o *Estadio Nacional*.

⁴⁴⁵ Depoimento de Luis Durán a GARCÉS DURÁN, 2007, op. cit., p. 36-37.

⁴⁴⁶ Idem, p. 26.

foram alvos de castigos e de humilhações, pois a expansão das conquistas históricas que vinham obtendo, especialmente no período da *Unidad Popular*, deveriam ser definitivamente barradas.

Não devemos esquecer que Víctor convidou as mulheres das *poblaciones* – todas as *Ana, Juana, Rosa, hilanderas morenas, pequeñas mariposas, obreras del telar*, para que tecessem *con sus manos y las demás, telas que vistan la libertad*. Neste contexto, podemos entender as palavras de Alejandro Reyes, ao dizer que Víctor estava mais próximo do que qualquer outro compositor, neste momento, das lutas concretas do povo: “era el poeta más peligroso de todos porque estaba cantando a la ‘toma’, cantando a los pobladores”, isto é, cantando a ação direta das massas: para Reyes, sua música, cada vez mais incisiva, era ao mesmo tempo música de combate e música popular.⁴⁴⁷ Intervindo no espaço público e propondo a construção de uma cultura popular, Víctor e sua obra voltavam-se intencionalmente à construção de uma contra-hegemonia que tivesse como protagonistas os setores populares. E objetar contra a hierarquia “natural” é ato ilícito, conforme o ordenamento jurídico implantado pela Junta Militar para a realização do “bem comum” da Nação, que se expressa na alma imperecível do espírito de *chilenidad*.

Mortes de dirigentes políticos e sociais, estudantes, operários, agricultores, *pobladores*, muitos deles sem militância ou atividade política. Execuções seguidas de desaparecimento produzidas por vinganças particulares, especialmente entre os camponeses, *pobladores* e mapuche. Seja qual for o método, motivação ou contingente de repressão, em todas elas contou-se com o amparo e a impunidade fornecida pelo Estado.

São essas as pessoas que Víctor cantava, recolhendo seus silêncios e devolvendo em sons seus anseios e tristezas, mas, também, suas alegrias profundas. Seus versos e sua *guitarra* estão indissolavelmente unidos com os caminhos percorridos por todo este *pueblo creador*.

⁴⁴⁷ REYES, Alejandro apud TORRES, op. cit., p. 49.



Campesinos de Lonquén



Redadas nas zonas rurais da Grande Santiago.

4.3 OS ÚLTIMOS DIAS DE VÍCTOR JARA: TERROR COMO REPRESSÃO E PEDAGOGIA

*Canto, que mal me sales
cuando tengo que cantar espanto.
Espanto como el que vivo,
como el que muero, espanto.*
ESTADIO CHILE – VÍCTOR JARA



Em alguma *población* da *Región Metropolitana de Santiago*.

Trata-se aqui de reconstituir não somente os dias anteriores e posteriores à execução de Víctor, como, também, vislumbrar alguns efeitos ocasionados pelo seu assassinato, demonstrando, com isso, que o terror pelo “exemplo”, enquanto disseminador de medo e impotência, foi uma arma eficaz não só nos meses posteriores ao golpe mas durante todo o período ditatorial.

Com efeito, a morte de Víctor se insere em um quadro de repressão que tanto utiliza a violência direta exercida no plano físico, quanto emprega métodos psicológicos “invisíveis” a fim de efetivar o controle social. O medo, enquanto resposta específica das pessoas ante situações concretas por elas percebidas, transforma-se, como apontam Elizabeth Lira e Maria

Isabel Castillo, em um estado permanente da vida cotidiana, “no solo de los afectados directamente por la represión sino de cualquiera que pueda percibirse amenazado”,⁴⁴⁸ fazendo com que processos psicológicos e políticos influenciem-se dialeticamente, pois Terror de Estado e resposta de medo individual e social encontram-se intimamente relacionados. Ou seja, o exercício do poder político no Chile mediante a ameaça e a repressão remete ao conceito de terror em duas frentes, profundamente imbricadas: a coerção, para aniquilar o “inimigo”, e o consenso, a fim de legitimar essa coerção, entendida como absolutamente “necessária” ao bem supremo da Nação, e por extensão, ao de todos que nela habitam. Nesse sentido, podemos dizer que existe uma estrutura de dominação que, institucionalizada e exercida mediante o terror, encontra seu fundamento histórico na noção de purificação e cruzada santa, cuja eficácia encontra-se em proporção direta ao grau de repressão aplicado para a extirpação do inimigo.

Verifica-se que essa situação permanente de ameaça faz com que a vulnerabilidade das pessoas provenha, muitas vezes, da sua própria estrutura psíquica, pois a ameaça e o medo, caracterizando as relações sociais, incidem sobre a consciência e a conduta dos indivíduos, balizando sua sobrevivência física, material e social. Por outro lado, a angústia, enquanto perspectiva existencial, não está dissociada do medo, pois ela é “el sentimiento doloroso de no poder resolver la amenaza de una situación especial”.⁴⁴⁹ Tal angústia se manifesta de várias formas: a) gerada pela antevisão da possibilidade de morte - enquanto as pessoas se tornam, segundo os ditames da Doutrina de Segurança Nacional, em inimigos internos potenciais ou latentes do sistema; b) gerada pela dúvida de conseguir manter-se leal aos companheiros e familiares frente a sessões de tortura; c) gerada pelo sentimento de impotência de confrontar o próprio medo, ocasionado, muitas vezes, pelo temor de sofrer as mesmas punições daqueles que, infringindo as normas estabelecidas, passam a servir de exemplo pedagógico, induzindo a ações de inércia, delação e paralisia social.

A nosso ver, a execução de Víctor Jara propicia a verificação de elementos tanto de repressão direta quanto psicológica, provenientes do medo e traumas gerados pelos sentimentos de abandono, vulnerabilidade, desproteção e impunidade. A fim de situar essas

⁴⁴⁸ LIRA; CASTILLO, op. cit., p.7-8.

⁴⁴⁹ Idem, p. 20-21. As autoras ressaltam (p. 51) que o medo se diferencia da angústia em relação a seu objeto: enquanto o medo está associado à identificação do objeto ameaçador, a angústia implica o desconhecimento do objeto, estando, muitas vezes, relacionada a situações traumáticas e situações de perigo. Com efeito, nos familiares de pessoas desaparecidas existe a angústia pelo desconhecimento de seu paradeiro, situação esta que pode levar à sobreposição do medo, pois elas unem-se em movimentos, associações, etc, a fim de obterem respostas. Embora o objeto ameaçador – neste caso o Estado – possa ser identificado, ele não pode ser formalmente e legalmente acusado, pois, tergiversando, ocultando e se recusando a prestar informações, ele não torna pública a sua responsabilidade.

práticas, valemo-nos de testemunhos de familiares e amigos e de pessoas que conviveram com Víctor em seus últimos dias no *Estadio Chile*, assim como daquelas que, embora não pertencendo ao círculo de suas relações diretas, cumpriram um papel determinante no que tocou à possibilidade deste artista não ser mais um dos tantos detidos-desaparecidos da ditadura chilena.

Com efeito, neste período de 11 de setembro a 31 de dezembro de 1973, o impacto da percepção da ameaça de morte permeou todas as relações sociais devido à massificação das técnicas repressivas, dentre elas as torturas, execuções, prisões e desaparecimentos de pessoas, especialmente entre os setores populares que integravam ou se identificavam com o projeto político da *Unidad Popular*.

4.3.1 A *Universidad Técnica e o Estadio Chile*

No dia 11 de setembro de 1973, após escutar o último discurso de Salvador Allende pela *Radio Magallanes*, Víctor dirigiu-se à *Universidad Técnica (UTE)*, embora tendo ciência de que a exposição na qual interviria cantando, e que contaria com a presença do presidente Salvador Allende, não se realizaria. No entanto, decidiu ir ao seu local de trabalho, atendendo e aceitando as instruções da CUT, que foram as de se dirigir aos centros de trabalho e resistir com a presença pacífica, por meio de uma greve nacional. Neste local, fizeram contato com Gladys Marín, que estava na sede das Juventudes Comunistas: “Les dije que teníamos que quedarnos todos en nuestro lugar, defendiendo nuestro gobierno, y por eso se quedaron todos, incluido Víctor. Así es la historia y así hay que asumirla”.⁴⁵⁰

No entanto, não podemos atribuir sua morte, como fica subentendido no depoimento de Gladys Marín, a esta diretiva, pois muitos abandonaram as dependências da UTE em virtude de uma reunião dos membros do Conselho, na qual foi decidido que seria melhor suspender as aulas a fim de evitar acidentes. A pauta desta reunião também contemplou medidas sobre como permanecer na Universidade, uma vez tomada a decisão individual e pessoal daqueles trabalhadores, professores e alunos que optaram em permanecer nas dependências da UTE, como declara Augusto Samaniego, professor de História da UTE: “Quien quiso marcharse, pudo hacerlo hasta el mediodía, porque aún no había un cerco

⁴⁵⁰ Depoimento de Gladys Marín. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 114.

militar”, acrescentando que: “Quedarse en la universidad era una actitud política, y nadie lo hizo porque fuera un suicida. Estábamos convencidos de que era nuestro aporte para frenar el golpe de Estado”.⁴⁵¹

Deve ser ressaltado que, embora o exército tenha rodeado o local ao final da manhã do dia 11 de setembro, já existia a percepção de perigo entre muitos docentes, pois, conforme, Samaniego, às cinco da manhã desse dia a rádio desta universidade já havia saído do ar, numa operação realizada por um comando militar, visando impedir o apoio que daria ao governo constitucional.⁴⁵² Do mesmo modo, César Fernández, professor de Matemática desta mesma instituição, relata que, na manhã do dia 11 de setembro, em meio a uma aula de álgebra linear, foi interrompido por uma patrulha militar que entrou de modo violento e imprevisto: “El teniente que iba a cargo me acusó de participar en una manobra delictiva porque estaba enseñando mediante símbolos a hacer un levantamiento de algún tipo. Finalmente los militares se retiraron y yo salí de mi clase a las nueve y media de la mañana”.⁴⁵³

Todos que permaneceram na universidade não puderam sair, devido ao *toque de queda* imposto neste mesmo dia, pela manhã. Carlos Orellana⁴⁵⁴, colaborador do Departamento de Cultura e Informação da UTE, declara que o reitor, Enrique Kirberg, recebeu um grupo de carabineiros que ordenou a manutenção do respeito ao *toque de queda*, assim como o desalojamento do recinto antes das oito da manhã do dia seguinte. Conforme César Fernández,⁴⁵⁵ isso seria possível pelo acordo estabelecido com um segundo grupo de militares, que informaram que retornariam no dia seguinte com salvo-condutos para que todos pudessem sair.

Tanto Orellana quanto Samaniego e Fernández recordam que a noite passada na UTE foi atravessada por rajadas de metralhadoras que se sucediam sem interrupção. Os disparos se dirigiam ao prédio, tetos e pátios da Universidade, assim como contra qualquer automóvel ou pessoa que circulasse nas ruas. Augusto Samaniego passou a noite com Víctor e outras três pessoas em uma sala do departamento de Ciências Sociais, que possuía comunicação com a Avenida Equador, local onde as Forças Armadas haviam se instalado. Samaniego⁴⁵⁶ relata que, durante esta madrugada, foi assassinado um fotógrafo que trabalhava na UTE, pois, saindo da sala onde estava refugiado, recebeu um tiro quando chegou a um dos pátios da

⁴⁵¹ Depoimento de Augusto Samaniego, professor de História da UTE. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 90.

⁴⁵² Idem, p. 90.

⁴⁵³ Depoimento de César Fernández, professor de Matemática da UTE. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 93.

⁴⁵⁴ Depoimento de Carlos Orellana. In: AMORÓS, Mario. *Después de la lluvia*: Chile, la memoria herida. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004. p. 45.

⁴⁵⁵ Depoimento de César Fernández, op. cit., p. 93.

⁴⁵⁶ Depoimento de Augusto Samaniego, op. cit., p. 90.

universidade.⁴⁵⁷ Não havendo nenhuma possibilidade de assistência médica, esvaiu-se em sangue, em uma agonia que durou até a madrugada.



12 de setembro de 1973: invasão da UTE.

No dia 12 de setembro, por volta das sete da manhã, os militares cercaram a UTE, colocando um canhão de 120 milímetros, com cadência de tiro de 8 disparos por minuto, defronte à casa central, que era toda de vidro, e, após sua destruição com um canhãoço, começaram a disparar. Após outro tiro de canhão, que derrubou a porta principal, invadiram as dependências da UTE, exigindo que todos se rendessem, gritando em um megafone. Tanto Fernández quanto Samaniego demonstram em seus depoimentos sua surpresa, não só com a brutalidade, mas, principalmente, com a falta de controle por parte dos vários conscritos e oficiais que invadiram a UTE. Fernández⁴⁵⁸ os descreve como “enlouquecidos ou drogados”, visto que, quando entraram no recinto, destruíram com as culatras dos fuzis a porta batente de vidro da casa central, que estava aberta. Já Samaniego relata que, após a derrubada da porta

⁴⁵⁷ *INFORME DE LA COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN. Informe Rettig*: “El 12 de septiembre de 1973 fue muerto por disparos de militares Hugo Araya Gonzalez, 37 años, reportero gráfico, militante socialista. El afectado se hallaba en la Universidad Técnica del Estado tomando fotografías, cuando recibió disparos de parte de efectivos del Ejército que rodeaban el lugar. Al quedar herido se solicitó ayuda médica, pero las ambulancias no pudieron ingresar al recinto por los disparos que hacían las fuerzas militares. La Comisión se formó convicción que en la muerte de Hugo Araya Gonzalez existió violación a sus derechos fundamentales de responsabilidad de agentes del Estado, basando esa convicción en que se acreditó que la víctima se encontraba sacando fotografías; se estableció asimismo que fue baleado por personal uniformado que rodeaba el lugar; y que tales fuerzas hicieron uso de sus armas de fuego en forma indiscriminada e innecesaria.” *Informe Rettig*. Tercera Parte. Capítulo I. Relatos de caso. a. 2) Casos de graves violaciones a los derechos humanos ocurridos en la Región Metropolitana.

⁴⁵⁸ Depoimento de César Fernández, op., cit., p. 93.

principal, se viu frente a um recruta que estava fora de si, fato que o levou a pedir que se acalmasse e dissesse o que queria que ele e Víctor fizessem. Além disso, Samaniego descreve sua impressão de que “los militares estaban borrachos, como listos para una batalla. Su obsesión era buscar cubanos, así que cuando veían un tipo medio mulato, antes de preguntarle, lo molían a palos”.⁴⁵⁹

A destruição da UTE é descrita por Carlos Orellana: “La más afectada fue la Casa Central. Con el pretexto de la búsqueda de armas, la tropa destruyó todas sus instalaciones. Rompieron escritorios, sillas, máquinas de escribir y de calcular, arrancaron las puertas del cuajo, no dejaron vidrio bueno y vaciaron archivos, cajones, estantes, desparramando su contenido”.⁴⁶⁰ Também os 25 painéis da exposição *Por la vida, siempre* foram destruídos.

Imediatamente à ocupação, procedeu-se à prisão dos que se encontravam no local. Conduzidos ao pátio central, os homens foram separados das mulheres, onde lhes foi ordenado deitar no chão com as mãos na nuca. Em seu depoimento, Fernández esclarece as condições dos prisioneiros e o momento em que foram para o *Estadio Chile*:

Nos sacaron a la calle y nos tumbaron en el suelo, boca abajo, con las manos en la cabeza y sin mirar hacia los lados. Estuvimos así desde las ocho de la mañana hasta la una de la tarde. Después nos trasladaron a una cancha de fútbol, que ahora es el gimnasio de la universidad, y nos sentaron en filas. Así estuvimos hasta las seis de la tarde, cuando llegaron unos micros, donde nos metieron unos encima de otros, y fuimos llevados al *Estadio Chile*.⁴⁶¹

Samaniego e Fernández esclarecem que perderam o contato visual com Víctor enquanto estavam no pátio da UTE, supondo que estivesse, como eles, imobilizado no chão. Já no que toca à sua ida para o *Estadio*, Fernández relata que Víctor estava sentado na fileira atrás da sua na cancha de futebol, e que o viu subir em um dos micros.

Ao chegar ao *Estadio Chile*, Víctor foi reconhecido e espancado por um militar que, imediatamente, declarou o fato a seu superior: “Víctor fue separado bruscamente de la fila, con muchos golpes, y llevado a los camarines del Estadio. Al hombre que lo golpeó lo apodaban El Príncipe, y era alto, rubio, fornido y muy brutal”.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Depoimento de Augusto Samaniego, op. cit., p.90-91.

⁴⁶⁰ Depoimento de Carlos Orellana, op. cit., p. 46. Na “casa central” da UTE funcionava a *Escuela de Artes y Oficios*. Hoje ela se denomina *Universidad de Santiago de Chile*, pois a UTE foi desmembrada em 21 de março de 1981, dando origem a novas universidades e institutos profissionais.

⁴⁶¹ Depoimento de César Fernández, op. cit., p. 93. Também há o depoimento de Roberto Raggi, professor de Física argentino que trabalhava na UTE, no qual discorre sobre a noite passada neste local e o posterior traslado ao *Estadio Chile*. Ver: PELLEGRINO, op. cit., p. 107.

⁴⁶² Depoimento de César Fernández, op. cit., p. 93. Também há, em AMORÓS, op.cit., p. 46, o depoimento de

Rolando Carrasco, diretor da rádio sindical *Luis Emilio Recabarren*, declara que, quando se aproximou do corredor onde estavam os prisioneiros incomunicáveis, teve dois encontros breves com Víctor. Discorrendo sobre o *Príncipe*, Carrasco diz que ele dava as ordens sobre o local em que deveria ficar cada grupo de prisioneiros no *Estadio*, declarando ser impossível esquecer suas palavras:

Se acabaron los sindicatos, señores, y el desorden. No más mítines y desfiles. Tampoco aceptaremos nunca más a los extranjeros en nuestro territorio. Que se guarden sus inmundicias en sus países. Escuchó la cloaca extranjera? Nuestra raza chilena es noble y bella. Debemos limpiar nuestra sangre de las mezclas inferiores que la estaban degenerando. Fuera los judíos y los negros. Estamos sepultando para siempre el marxismo y a ustedes marxistas despreciables. No entendien que ustedes no son nadie? Nada? Prisioneros de guerra. Esa es su condición. Bazofia. Excremento. Menos que animales.⁴⁶³

O discurso antimarxista mescla-se com o racismo e a xenofobia, pois a preservação da “pura raça” chilena, identificada à alma nacional, sendo um discurso recorrente na história do país, adapta-se com perfeição à Doutrina de Segurança Nacional e aos princípios defendidos pelos golpistas. Em seu depoimento, Augusto Samaniego relata que voltou a ver Víctor no dia 13 de setembro, à tarde. Isto ocorreu devido a uma ordem dada pelo megafone para que todos os prisioneiros provenientes da UTE se apresentassem no hall do *Estadio Chile*, e cerca de 40 pessoas para aí se dirigiram. Acrescenta que um militar se acercou dele e mandou que fosse buscar colchonetes no subterrâneo do *Estadio*, e foi neste local que reencontrou Víctor: chamou seu nome por duas vezes, e ele o olhou e fez um gesto, mas o militar que acompanhava Samaniego o empurrou com o fuzil para que não se aproximasse dele. Consta em seu depoimento que Víctor estava completamente sozinho no corredor, e muito ferido, apresentando um aspecto de tremendo cansaço.

No relato de Samaniego podemos apreender a repressão voltada indiscriminadamente a todos os potenciais “inimigos”, assim como o desprezo pelos setores populares:

Boris Navia, professor de Direito na UTE, sobre o reconhecimento de Víctor na chegada ao *Estadio Chile*. A identidade do *Príncipe* foi tornada pública em 2006, pela Comisión Funa: trata-se de Edwin Armando Roger Dimter Bianchi, um dos protagonistas do *Tancazo*. No entanto, não foi possível confirmar que ele fosse o torturador responsável pela guarda dos prisioneiros no *Estadio Chile*. O oficial de maior graduação no *Estadio*, tenente-coronel Mario Manríquez Bravio, foi processado no ano de 2008. Embora não tenha sido provado que participou na execução de Víctor, foi acordado que, além de presenciar sua morte, facilitou os meios para a prática do crime. Manríquez Bravio era o comandante geral do *Estadio Chile*.

⁴⁶³ CARRASCO, Rolando apud AMORÓS, op. cit., p. 48.

La brutalidad de los militares era irracional. Se podían ensañar contigo porque eras mapuche o por ser demasiado rubio, daba igual. Me recuerdo que cuando a mi me torturaban en el Estadio Nacional, con electricidad en los testículos, debajo de la lengua, con golpes de kárate o pinchándome con arma blanca, me decían que como era posible que yo, todo un profesor educado, pudiese estar a favor de esos upelientos del *bajo* pueblo.⁴⁶⁴

Samaniego ficou preso um ano e meio: do *Estadio Chile* foi transferido ao *Estadio Nacional*, e deste para o campo de concentração de *Chacabuco*, no norte do país, onde recebeu a notícia da morte de Víctor.

Já César Fernández tornou a ver Víctor no dia 14 de setembro, quando o grupo de prisioneiros da UTE foi trasladado para a parte de baixo do *Estadio*, declarando que “tenía el rostro amoratado, un ojo casi cerrado, y las manos inchadas y llenas de hematomas”. Indagado de como teria conseguido chegar ali, pois estava no setor reservado aos prisioneiros “importantes” e “perigosos”, Víctor lhes disse que, após ser conduzido ao banheiro por um militar, quando saiu se encontrou sozinho, e, como ninguém veio lhe procurar, ficou aguardando no corredor. Isto lhe valeu a repreensão de um outro oficial, que, abaixo de coronhadas, o mandou se reunir aos demais prisioneiros: Allí nos encontró a nosotros, de casualidad. Como llegó en tan mal estado, nos turnamos para ir poniéndole pañuelos mojados en las heridas, porque estaba muy hinchado. Aunque tenía muchos dolores, daba ánimos a mucha gente de alrededor, que estaba en una situación límite de quebrantamiento psicológico”. Fernández acrescenta que “no me consta que pasara el rato cantando para la gente, ni que le cortaron las manos y él siguiera cantando de rodillas. Creo que la muerte que le dieron ya es lo suficientemente brutal como para inventar más cosas”.⁴⁶⁵

O descuido dos militares deveu-se, conforme Boris Navia, professor de Direito da UTE, ao alvoroço causado entre eles quando souberam que, devido à resistência ao golpe na *población La Legua*, estavam se realizando contendas entre militares e militantes dos Partidos Comunista, Socialista e do MIR, acrescidos de *pobladores* deste local. Além disso, ele relembra que, quando foram ordenados para fazer listas com os nomes de 20 pessoas em cada uma, a fim de serem trasladadas ao *Estadio Nacional*, colocaram o nome completo de Víctor – Víctor Lídio Jara Martínez -, com o intuito de que ele pudesse passar despercebido.⁴⁶⁶

Carlos Orellana, que estava junto ao grupo da UTE, declara que as pessoas eram

⁴⁶⁴ Depoimento de Augusto Samaniego, op. cit., p. 91. Grifos nossos. *Upeliento* era o termo pejorativo, usado pelos setores golpistas, para designar os apoiadores da *Unidad Popular* como *piojentos*, piolhentos, remetendo à sujeira e condições de vida degradadas.

⁴⁶⁵ Depoimento de César Fernández, op. cit., p. 93.

⁴⁶⁶ Depoimento de Boris Navia. In: AMORÓS, op. cit., p. 49. Boris Navia permaneceu preso até o final de 1974, passando pelos campos de concentração de *Chacabuco* e *Tres Álamos*.

chamadas constantemente pelo megafone para se apresentarem em locais determinados, mas que Víctor foi buscado pessoalmente por um soldado, que o separou daqueles que estavam para ser transferidos para o *Estadio Nacional*: “Tanto yo, como otros prisioneros teníamos la impresión de que los militares no querían decir en voz alta que a Jara se lo llevaban a alguna parte”. Orellana relata que foi nesta separação, quando Víctor foi reconduzido aos porões do *Estadio*, que ele conseguiu passar para Boris Navia, que estava sentado ao seu lado, seu último poema. Nele, Víctor escreveu, em pequenos pedaços de papel, sobre os horrores que presenciava à sua volta, estando ciente de que a repressão não se encerrava somente no lugar em que estava, mas que se estendia por todo o Chile. Orellana acresce que Víctor o advertiu, neste momento, sobre um “prisioneiro”, também da UTE, que andava pelo *Estadio* livremente, conversando e fazendo pilhérias com os militares: “Víctor pensó – y tenía razón – que se trataba de um soplón, infiltrado expresamente”.⁴⁶⁷

Sergio Buschmann, ator de teatro que trabalhou com Víctor no início dos anos 1960, declara que esteve com ele e com Danilo Bartulín, médico particular de Salvador Allende, durante dois dias no *Estadio Chile*, antes, portanto, da “escapada” de Víctor junto aos seus colegas da UTE:

En un momento dado fui a hacer la cola para orinar y cuando volví ya no estaba Víctor, lo habían bajado a los sótanos, donde se estaba torturando y matando a mucha gente, especialmente a extranjeros que apoyaban al gobierno de la UP. Bajé a los camerines para intentar encontrarlo, con la excusa de que me encontraba gravemente enfermo. Ellos no querían que me muriera sin antes interrogarme, y los médicos estaban abajo, controlando las torturas. Pero no pude verle.⁴⁶⁸

Com efeito, no dia 12 de setembro, Danilo Bartulín foi detido e conduzido ao *Estadio Chile*, sendo a pessoa que permaneceu com Víctor até pouco antes de sua execução. Igual ao ocorrido com Víctor, foi reconhecido na fila por um militar e separado dos demais, por ordem do coronel Manríquez Bravio:

Estuvieron pegándonos [no dia 12] desde las siete de la tarde hasta las tres de la madrugada. Nos encontrábamos tumbados en el suelo sin poder movernos. Estábamos aislados de otros presos políticos. A eso de las tres de la madrugada vino un teniente que me invitó a sentarme. Empezó a preguntarme sobre Allende y me tendió un cigarrillo. Fumé. Mientras tanto, Víctor seguía tendido en el suelo. Le entregue la mitad del cigarrillo, puesto que el teniente no quiso dar otro a Víctor.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Depoimento de Carlos Orellana. In: KÓSICHEV, op. cit., p. 188-189.

⁴⁶⁸ Depoimento de Sergio Buschmann. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 111.

⁴⁶⁹ Depoimento de Danilo Bartulín. In: KÓSICHEV, op. cit., p. 186.

Danilo Bartulín relata que Víctor se mostrava pessimista com respeito ao destino que teria, não deixando, no entanto, que isto transparecesse em suas atitudes. No dia do traslado ao *Estadio Nacional*, o comandante Manríquez Bravio ordenou que ele, Littré Quiroga, diretor nacional de Prisões, e Víctor Jara fossem conduzidos para “baixo”, para os porões:

Yo sabía que ‘abajo’ nos esperaba la muerte. Allí tenían habilitada una cámara, en lo que había sido guardarropía y varios baños. Muchos de nuestros compañeros fueron llevados allí, pero nadie volvió. Una vez me condujeron al interrogatorio y, al pasar, vi un montón de cadáveres, de cuerpos masacrados y desmembrados. Luego sacaban los cadáveres en camiones y los dejaban tirados en la calle.

Estratégia essa que serviu, simultaneamente, para explicar a morte de tantos, dentre eles Víctor Jara, e amedrontar e desmobilizar as pessoas. Prosseguindo, Danilo Bartulín relata que foi colocado junto com Víctor em um banheiro, enquanto Littré Quiroga ficou sozinho, em um outro, ao lado. No entanto, logo veio uma ordem de soltura para Danilo: “Pero inesperadamente se dió la orden que yo saliera. Víctor y yo nos despedimos en silencio, con una sola mirada”.⁴⁷⁰

Conduzido ao *Estadio Nacional*, Danilo Bartulín declara que só ali entendeu porque não foi deixado junto a Víctor na câmara dos condenados à morte, pois os constantes interrogatórios e torturas pelos quais passou tinham uma única finalidade: obter “confissões” para desacreditar a vida e a moral de Salvador Allende.

Como bem salienta Joan Jara,⁴⁷¹ alguns dos piores horrores do golpe militar ocorreram naqueles primeiros dias no *Estadio Chile*, antes que esse fosse visitado pela Cruz Vermelha, pela Anistia Internacional e pelas embaixadas estrangeiras, como ocorreu, ainda neste mês de setembro, no *Estadio Nacional*. Consta que a Cruz Vermelha Internacional visitou o *Estadio Chile* nos dias 4 e 18 de janeiro e 1º de fevereiro de 1974. O número de prisioneiros informado foi: 206, em 4 de janeiro; 213, em 18 de janeiro; 242, em 1º de fevereiro, sendo que todos os detidos, à exceção de dois, eram de nacionalidade chilena. Alguns deles estavam incomunicáveis e, durante a segunda visita, foi encontrado entre os presos um menor de 15 anos.⁴⁷²

⁴⁷⁰ Idem, p. 190

⁴⁷¹ JARA, Joan, op. cit., p. 239. O *Estadio Nacional* funcionou como campo de concentração entre setembro e novembro de 1973, estando a cargo do Exército. Segundo estimativa da Cruz Vermelha Internacional, em 22 de setembro havia cerca de 7.000 detidos no local, sendo que 200 a 300 presos eram de nacionalidades estrangeiras diversas. Para este local foram trasladadas pessoas de todas as partes de Santiago, depois redistribuídas nos diferentes campos criados em todo o país. Ver: *INFORME RETTIG*, Tercera Parte. Capítulo I. Septiembre a Diciembre 1973. Relatos de Casos. Región Metropolitana. Visión General.

⁴⁷² *INFORME VALECH*, capítulo VI. Recintos de Detención.

Quem estava no *Estadio Chile* entre setembro e dezembro de 1973? No *Informe Rettig*⁴⁷³ consta que os primeiros detidos que ali chegaram foram cerca de 600 pessoas detidas na UTE, aos quais, posteriormente, se somaram prisioneiros do operariado que compunham os cordões industriais. Os presos ficavam divididos de acordo com o grau de “perigo” político que lhes era atribuído pelas autoridades responsáveis pelo *Estadio*, sendo que nos porões realizavam-se os interrogatórios, cuja responsabilidade direta pertencia ao *Servicio de Inteligencia del Ejército*.



Setembro de 1973: pessoas detidas no *Estadio Nacional*.

Mario Amorós, em entrevistas exaustivas com familiares de executados e desaparecidos políticos, esclarece que, dentre cerca dos cinco mil detidos no *Estadio Chile*, a maior parte constituía-se em trabalhadores de indústrias, como *Sumar*, *Tisol*, *Sedylan*, *Ferrocet*, *Carrocerias Franklin* e da tipografia *Horizonte*. Dentre funcionários do governo da *Unidad Popular*, além de Littré Quiroga, havia o subsecretário da Previdência Social, Laureano León, e da Educação, Waldo Suarez.⁴⁷⁴

O procedimento em relação aos presos era padrão, pois todos que chegavam tinham que ficar deitados com o rosto no chão, entregando seus pertences, como relógios, carteiras, gravatas, cordões de sapato, documentos, chaves, cintos, cadernetas e anéis.

Como era a vida que ficou registrada no poema inacabado de Víctor sobre o *Estadio*

⁴⁷³ *INFORME RETTIG*, Tercera Parte. Capítulo I. Septiembre a Diciembre 1973. Relatos de Casos. Región Metropolitana. Visión General.

⁴⁷⁴ AMORÓS, op. cit., p. 47.

*Chile? O Informe Rettig*⁴⁷⁵ menciona que as luzes ficavam acesas de modo permanente, e a alimentação, quando existia, nunca era dada na mesma hora, a fim de provocar nos prisioneiros uma perda do sentido do tempo. E nos testemunhos do informe da *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*,⁴⁷⁶ consta que quem esteve ali foi submetido a golpes, ameaças, simulacros de execução, *colgamientos*, queimaduras com cigarro, choques elétricos, vexações sexuais, estupros e obrigatoriedade de presenciar execuções no *Estadio*.

Marcos Roitmann, estudante de Sociologia da UTE, recorda o local:

La atmósfera de terror era asfixiante porque, además de las ejecuciones, los militares cegaban a los prisioneros con potentes focos, o les apuntaban con reflectores para impedirles dormir, y en ocasiones incluso llegaban a disparar las ametralladoras – las ‘sierras de Hitler’ las llamaban – situadas en la parte alta. También los gritos de los torturados estremecían al resto de los detenidos. No merecían otra cosa, según el comandante del Estadio, quién les explicó que estaban allí por orden de la Junta y les advirtió de que no los consideraban ‘seres humanos’ o ‘ciudadanos’, sino marxistas o comunistas, y por tanto carecían de todo derecho.⁴⁷⁷



Interior do *Estadio Víctor Jara*, ex-*Estadio Chile*.

⁴⁷⁵ *INFORME RETTIG*. Tercera Parte. Capítulo I. Septiembre a Diciembre 1973. Relatos de Casos. Región Metropolitana. Visión General.

⁴⁷⁶ *INFORME VALECH*, capítulo VI. Recintos de Detención.

⁴⁷⁷ Depoimento de Marcos Roitman ante o juiz García Castellón, em maio de 1997 apud AMORÓS, op. cit., p. 48.

Para César Fernández, o professor de Matemática da UTE, o ambiente era:

...terrorífico, con los militares disparando sin ninguna razón hacia cualquier lado y golpeando a la gente con las culatas. No nos podíamos mover y unos focos de luz nos alumbraban directamente, para que no pudiéramos dormir. Sin ninguna razón específica, los militares se pasaban el rato trasladando a los prisioneros de lugar dentro del Estadio. Inventaban cosas para humillarnos, como hacernos desvestir, reprendernos por estar desnudos y hacernos vestir de nuevo. No había posibilidad de hacer nada, salvo estar sentados y quietos. No podías hablar, si te pillaban haciéndolo eras castigado.⁴⁷⁸

*¡Qué espanto produce el rostro del fascismo!
Llevan a cabo sus planes con precisión artera
sin importarles nada.
La sangre para ellos son medallas.
La matanza es un acto de heroísmo.*

4.3.2 “*Victor Jara: Fallecido*”.



Setembro de 1973: pessoas lendo as listas de nomes publicados na *Morgue de Santiago de Chile*.

⁴⁷⁸ Depoimento de César Fernández, op. cit., p. 93.

No *Informe Rettig* consta que a explicação da morte de Víctor, dada pelo Ministério das Relações Exteriores do Chile, em 27 de março de 1974, à Comissão Interamericana de Direitos Humanos da OEA foi a seguinte: “Víctor Jara: Fallecido. Murió por acción de francotiradores que, reitero, disparaban indiscriminadamente contra las Fuerzas Armadas como en contra de la población civil”.⁴⁷⁹

Danilo Bartulín relata como logo ficou sabendo da morte de Víctor:

Luego supe que el cuerpo de Víctor⁴⁸⁰ había sido descubierto cerca del Cementerio Metropolitano y el cadáver de Littré Quiroga⁴⁸¹ en una calle de Santiago. Naturalmente, los militares mataron aquella misma noche a los dos prisioneros que quedaban en el *Estadio Chile* y luego arrojaron sus cuerpos en la ciudad para que pareciera que habían muerto en un tiroteo callejero.⁴⁸²

Joan Jara comenta que no dia 19 de setembro, um dia após o enterro de Víctor, o jornal *La Segunda* “publicó un breve párrafo en el que informaba de la muerte de Víctor como si hubiera fallecido plácidamente en la cama: ‘El funeral fue de carácter privado y sólo asistieron los familiares’”.⁴⁸³

Isabel Parra, amiga de Víctor e integrante da NCCh, refere que, após o golpe, exilou-se na Embaixada da Venezuela, pois havia uma ordem de prisão contra ela. Neste local “leí en un diario que habían matado a Víctor porque no escuchó a la autoridad durante un *toque de queda* al estar borracho”.⁴⁸⁴

Com certeza a imprensa escrita teve um papel fundamental no que diz respeito à desinformação e ocultação da verdade. Pertencendo majoritariamente aos setores dominantes, manteve sua hegemonia na área das comunicações mesmo durante o período do governo de

⁴⁷⁹ *INFORME RETTIG*, Tercera Parte. Capítulo I. Septiembre a Diciembre 1973. Relatos de Casos. También: COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. OEA/Ser.L/V/II.34 – doc. 21 – 25 octubre 1974.

⁴⁸⁰ “La Comisión se formó la convicción de que el afectado fue ejecutado al margen de todo proceso, constituyendo ello una violación a sus derechos fundamentales de responsabilidad de agentes del Estado. Funda esa convicción en que se encuentra acreditado el arresto así como su presencia en el *Estadio Chile*; que se halla acreditada su muerte por una gran cantidad de heridas de bala, lo que demuestra que fue ejecutado junto a los demás detenidos cuyos cuerpos aparecieron junto a los de él”. *Informe Rettig*. Tercera Parte. Capítulo I. Septiembre a Diciembre 1973. Relatos de Casos.

⁴⁸¹ “La versión oficial entregada por la Cancillería Chilena con fecha 27 de Marzo de 1974, expresaba: ‘Littré Quiroga Carvajal: Fallecido. Este funcionario del Régimen depuesto fue muerto por delincuentes habituales’. La Comisión se formó convicción de que Littré Quiroga fue ejecutado por agentes del Estado al margen de todo proceso, constituyendo ello una violación a sus derechos humanos fundamentales”. *Informe Rettig*. Tercera Parte. Capítulo I. Septiembre a Diciembre 1973. Relatos de Casos.

⁴⁸² Depoimento de Danilo Bartulín, op. cit., p. 191-192. Bartulín relata que no *Estadio Nacional* passou por três simulacros de fuzilamento.

⁴⁸³ JARA, Joan, op. cit., p. 234-235.

⁴⁸⁴ Depoimento de Isabel Parra. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 49.

Salvador Allende. Após o golpe, reproduzia todo e qualquer tipo de fato inverídico que auxiliasse na legitimação do Terror de Estado perpetrado pela Junta Militar, disseminando o medo e a insegurança, que eram introjetados pela população.

No que diz respeito à morte de Víctor Jara - que contou com diferentes versões oficiais - vemos que essas comunicações seguiam um modelo “padrão”, conforme consta no *Informe Rettig*:

Algunas de estas ejecuciones se publicitaron e intentaron justificarse como aplicaciones de la llamada “ley de la fuga”, es decir, la muerte de los detenidos que - según las autoridades - intentaron huir o evadirse y no obedecieron las intimaciones previas a no hacerlo, formuladas mediante la voz, disparos de advertencia al aire, etc.

Una variante común, a veces individualizada como “ley de la fuga”, a veces no, es que la víctima - según las autoridades - hubiera agredido a sus captores, o interrogadores, o hubiese intentado quitarles sus armas de servicio.⁴⁸⁵

O corpo de Víctor foi jogado perto da *población San Miguel*, na comuna de *Lo Espejo*, nas cercanias do Cemitério Metropolitano de Santiago. Dali foi recolhido por homens vestidos com trajes de civis e levado para o Necrotério Municipal como cadáver anônimo, destinado a uma fossa comum. No entanto, foi reconhecido por alguns *pobladores* deste local, neste domingo, 16 de setembro de 1973.



Local onde foi jogado o corpo sem vida de Víctor Jara.

Cecília Ríos Sepúlveda, moradora desta *población*, relata que, na manhã desse dia, as ruas estavam cheias de mortos, *carabineros* e tanques. No entanto, ela não identificou o

⁴⁸⁵ *INFORME RETTIG*, Tercera Parte. Capítulo I. Septiembre a Diciembre de 1973, parte A, alínea “e”.

cadáver de Víctor, mas, durante a tarde, as pessoas já comentavam entre si que um dos corpos jogados ao longo da rua era o de Víctor Jara, pois muitos *pobladores* o conheciam, e o identificaram. Acrescenta que as pessoas tinham medo de se aproximar dos cadáveres porque, como o *toque de queda* era muito cedo, os militares poderiam disparar em qualquer um que estivesse nas ruas: “Por nuestra seguridad no nos preocupamos en identificar cuerpos o buscar conocidos. Tampoco tuvimos mucha oportunidad; el mismo día los militares pasaron a recoger los cuerpos que habían esparcido de madrugada. Yo creo que fue una estrategia de represión, para mostrar de lo que eran capaces”.⁴⁸⁶

Na *morgue*, Víctor foi reconhecido por Héctor Herrera, funcionário do Instituto de Identificação, que aceitou ir trabalhar neste local voluntariamente, pois no dia 14 de setembro, quando retornou ao trabalho, um general informou os funcionários deste local de que havia “problemas”, pois como o número de mortos era muito grande, e só havia dois funcionários na *morgue*, estes não davam conta do serviço.

Herrera relata que trabalhou no local entre os dias 14 e 18 de setembro, dizendo se arrepende, até hoje, de sua decisão, pois o que vivenciou é indescritível:

La morgue, que está en la Avenida La Paz, camino del cementerio, estaba tapizada de gente muerta. Se tenía que caminar por entre los cuerpos. Había gente vieja, jóvenes, niños, cuerpos desnudos, semi vestidos, y algunos con los ojos abiertos... Es decir, toda esa gente que fue asesinada vió a quién le disparó. Muchos tenían los puños cerrados, y las manos amarradas detrás con un pedazo de alambre.⁴⁸⁷

O trabalho dos funcionários da *morgue* consistia em tomar as medidas dos cadáveres, assim como a cor dos cabelos, dos olhos e recolher as impressões digitais. Héctor declara que algo que lhe chamou a atenção foi o fato de muitos corpos estarem com a cabeça raspada:

Me dijeron que habían sido pelados antes de matarlos porque eran extranjeros – brasileños, uruguayos, argentinos – que estaban en Chile, para distinguirlos de los demás detenidos. Recuerdo la imagen de una mujer con un bebé apretado contra su pecho. Supongo que la bala atravesó al niño y llegó hasta la mamá. Así los trajeron, unidos. Llegaban en camiones, unos

⁴⁸⁶ Depoimento de Cecília Ríos Sepúlveda. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 104-105. Cecilia hoje dirige um clube desportivo de crianças na *población*, chamado de *Club Víctor Jara*. Relata que: “Yo creo que el hecho de que nos llamemos Club Víctor Jara ha influido en la falta de ayudas. Por ejemplo, cuando he ido a pedir apoyo y digo cómo nos llamamos, me sugieren a menudo que cambie el nombre, porque relacionan a Víctor con política... Seguimos en pie porque estamos muy convencidos de nuestra labor y pensamos que si conseguimos alejar a los niños de la delincuencia, y es en nombre de Víctor Jara, pues mejor”. Idem, p. 105.

⁴⁸⁷ Depoimento de Héctor Herrera. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 97.

sobre los otros, los tiraban, y nosotros los íbamos alineando y haciendo la ficha de identificación”.⁴⁸⁸

Comentando que ele e alguns colegas procuravam os nomes de algumas pessoas que haviam identificado, Héctor esclarece que chamavam os familiares de forma anônima, informando onde estava o corpo da pessoa desaparecida. Foi desse modo que um colega seu lhe informou que havia uma pessoa conhecida em uma das filas de cadáveres, e Héctor, indo até o lugar indicado, reconheceu Víctor Jara:

Estaba muy pálido y moroteado, lleno de tierra. Después supe que antes de llegar a la morgue fue botado en un camino de una población popular. Su ropa estaba hecha jirones, y tenía unas ráfagas de bala en el pecho y un gran hoyo en el lado izquierdo del cuerpo, debido a que le dispararon por detrás, y la bala al salir le quemó toda la carne. Tenía las manos completamente hechas pedazos por el dorso, con unas heridas grandes, con la sangre seca.⁴⁸⁹

Com a ajuda de uma colega de trabalho, ele localizou a ficha de Víctor, anotando seu endereço e o nome de sua esposa, a qual procurou, na manhã seguinte, a fim de conduzi-la até a *morgue* para proceder à identificação e à retirada do corpo.

Chegando ao local, Héctor teve o cuidado de mostrar a Joan vários corpos mortos, preparando-a para o que iria ver, mas, chegando ao local onde estava o cadáver de Víctor, constatou que ele havia sumido. Subindo ao segundo andar, ele viu, em um dos corredores, uma fileira ordenada de corpos, prontos para a necropsia. Ali, Joan o reconheceu: “Era Víctor, aunque lo vi delgado y demacrado. Qué te han hecho para consumirte así en una semana?... Tendría que haber desaparecido. Sólo porque su rostro fue reconocido entre cientos de cadáveres anónimos no le enterraron en una fosa comum, con lo cual yo nunca habría sabido qué había sido de él”.⁴⁹⁰

O testemunho de Héctor se assemelha a uma cena surrealista, na qual os encadeamentos lógicos e as sobreposições de diferentes percepções de tempo não se adequam aos trâmites burocráticos, negando-os. Como relata Héctor, no setor administrativo, tratando de lavrar o certificado de óbito, a funcionária lhe indagou qual era a causa da morte, ao que ele ficou pasmo, dizendo que era um dos corpos que havia no segundo andar da *morgue*:

⁴⁸⁸ Depoimento de Héctor Herrera. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 97.

⁴⁸⁹ Idem, p. 97-98.

⁴⁹⁰ Depoimento de Joan Jara. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 40. Também JARA, Joan, op. cit., p. 233.

Como ella insistió en que dijera una causa de muerte, le dije muerte por bala. También me pidió la hora, y yo me acordé de un poema de García Lorca y le dije que lo habían asesinado a las cinco de la mañana. Cuando me preguntó la fecha, escogi el día catorce de septiembre, porque Joan me había contado que el trece fue la última vez que recibió noticias de Víctor. Y así quedó.⁴⁹¹

Toda tensão, impotência, cansaço e o horror desse dia transparecem no relato de Héctor, em sua lembrança do sepultamento de Víctor:

Llegamos al nicho de Víctor y nos costó mucho subir el ataúd hasta el cuarto piso; recuerdo mi mano delgada, empujando la caja desde abajo y el ruido de la madera al deslizarse dentro del hueco. El tipo del cementerio, al ver el hoyo vacío, sacó una corona de flores de un entierro del día anterior y la metió en el nicho. Ahí yo me quebré.⁴⁹²

Héctor partiu do Chile em dezembro de 1976, fixando residência em Paris. Foi nesta cidade que reencontrou Joan, no ano de 1979, e soube de suas intenções de iniciar um processo judicial no Chile para averiguar as circunstâncias da morte de Víctor. Claro, ela esperava contar com o auxílio de Héctor, mas isto não ocorreu, pois ele se encontrava completamente alquebrado pelos acontecimentos: “Fui muy duro con ella. Le dije que lo único que nos unia era una muerte y el dolor. También le dije que estaba cansado del duelo, de la tristeza. Le conté que hasta había dejado mi carrera de Sociología por el dolor de lo que había pasado y continuaba pasando en Chile”.⁴⁹³ No ano de 1989, Héctor iniciou a tentativa de reconciliação com a sua dor, e, portanto, com a sua história, quando, ao ter realizado sua primeira viagem ao Chile, desde o tempo de seu exílio, ficou a par do trabalho de reconstrução da vida e da obra de Víctor que vinha sendo realizado no Chile. Neste mesmo ano, em seu regresso a Nimes, cidade onde passara a residir, fundou, junto com os filhos de exilados deste local, a associação *Les Amis de Víctor Jara*.

Acreditamos que a morte de Víctor desvela como se dava a “violência vertical” – a violência física direta, a multiplicação da dor, a humilhação do corpo, o assassinato, o “desaparecimento” – até a violência radial, que está entranhada nas palavras de Héctor, ou seja, “aquella que expande el objeto de la punición, alcanzando a otras víctimas”.⁴⁹⁴ O terror - na sua forma mais crua e direta - alcançou não somente a sociedade contemporânea aos fatos,

⁴⁹¹ Depoimento de Héctor Herrera, op. cit., p. 98. Hector se refere à primeira parte do poema dedicado por Federico García Lorca a seu amigo Ignacio Sanchez Mejias, intitulada *La cogida y la muerte*, também conhecida como *A las cinco de la tarde*.

⁴⁹² Idem, p. 99.

⁴⁹³ Idem, p. 99.

⁴⁹⁴ ABOS, Álvaro. La racionalidad del terror. *El Viejo Topo*, Barcelona, n. 39, p. 9-15, dic.1999, p. 10.

mas, também, as novas gerações que cresceram sob o *toque de queda*, gerando medo, incerteza e dúvida, pois não se sabia mais quais as regras a serem seguidas. Os silêncios imperavam: ou as pessoas eram mortas, ou se isolavam e se calavam, devido ao medo e à angústia. A repressão não poderia ser denunciada, uma vez que era patrocinada pelo próprio Estado. Isto é a “rentabilidade do terror”. Ou então, nas palavras de Daniel Frontalini e Maria Caiati:

*La táctica más efectiva para imponer el terror es la de la arbitrariedad. Cuando mayor sea el número de personas expuestas a la amenaza indiscriminada, mayores serán los efectos del terror y, consecuentemente, mayores serán las posibilidades de imponer un criterio predeterminado sobre un grupo, sector o población.*⁴⁹⁵

4.3.3 *El Canto Libre* de Víctor Jara: apagamento e resgate

A morte de Víctor repercutiu de maneira diferenciada sobre os indivíduos, tanto entre os que o conheciam quanto entre aqueles que não mantiveram contato direto com ele, como se depreende em seus depoimentos. Neles, se elucidam situações de amedrontamento, autocensura, impunidade, ocultação e quebrantamento psicológico, que estão tanto relacionadas ao conhecimento de sua pessoa e de sua obra, quanto com a arbitrariedade imposta pela censura, visando o apagamento desse artista enquanto indivíduo social e politicamente comprometido, assim como o silenciamento de sua produção musical. E esta, a nosso ver, é portadora de um projeto artístico que segue vigente, questionando o que se entende por “tradição” musical nacional, ao postular problemas de forma, estrutura, interpretação, harmonia, temáticas e instrumentação, assim como a aproximação de músicos formais e informais. Ou seja, para Víctor tratava-se de fomentar a inquietude criativa, concebendo a música enquanto uma experimentação constante de rompimento de esquemas preconcebidos, entendendo que compor ou cantar uma canção revolucionária não significa, necessariamente, revolucionar a canção, e vice-versa.

Dentre os depoimentos daqueles que conheciam e/ou se relacionavam com Víctor, destaca-se o de seu cunhado, Juan Pinto, que resguarda com carinho a camisa que ele lhe trouxe quando retornou de sua primeira viagem ao Uruguai. No entanto, Juan não a usa,

⁴⁹⁵ FRONTALINI, Daniel; CAIATI, Maria Cristina. *El mito de la guerra sucia*. Buenos Aires: CELS, 1984. p. 85.

somente a guarda como recordação, pois não pôde fazer o mesmo com os postais e as fotos que recebeu de Víctor em suas turnês, pois:

...me deshice de ellos cuando Pinochet [deu o golpe]. Era peligroso que te relacionaran con Víctor. Al compadre que se casó con la otra hermana de Tito lo tomaron preso, y eso que era de derechas. Sin embargo, alguien dijo que era cuñado de Víctor Jara y estuvo tres meses preso, sin saberlo nadie. Salió de allí con la columna destrozada y le dio una hemiplejía. Así que yo tuve miedo y tiré muchas de sus cosas.⁴⁹⁶

Mariela Ferreira, integrante do conjunto *Cuncumén* e amiga de Víctor, diz ter uma recordação muito dolorosa relacionada com ele. Relata que os *carabineros* invadiram sua casa logo após o golpe, mas seus irmãos, que militavam nos setores da direita, já haviam levado seus discos do *Inti-Illimani*, do *Quilapayún* e os discos *solo* de Víctor, deixando, no entanto, as gravações do *Cuncumén*, pois era somente música folclórica. Seu relato é contundente no que se refere à irradiação do terror pela pedagogia do “exemplo”:

Los carabineros registraron mi casa hasta el último rincón, y descubrieron el disco de *Cuncumén* de 1962, donde, en la portada, hay una foto del grupo, y yo aparezco al lado de Víctor. Mientras me interrogaban en el escritorio, el carabinero apuntaba con su bayoneta a mi cara impresa en la carátula y decía: ‘A ustedes, los comunistas, los vamos a matar a todos’. Y en aquel momento terrible vi la cara de Víctor sonriendo desde la foto, y pensé que era verdad, que el carabinero no mentía, porque Víctor estaba muerto, ya lo habían asesinado.⁴⁹⁷

Capa frontal do disco do *Cuncumén*, de 1962. Víctor Jara é o terceiro da primeira fila, contando da esquerda para a direita. A seu lado direito, um pouco atrás, está Mariela Ferreira.



⁴⁹⁶ Depoimento de Juan Pinto. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 17. Tito era o apelido de Víctor entre seus familiares; entre seus colegas na Universidade era chamado de *El Negro*. A hemiplejia é uma doença que ocasiona a paralisia de um dos lados do corpo.

⁴⁹⁷ Depoimento de Mariela Ferreira. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 36.

Não reconheceram Víctor; música folclórica, ao contrário do que pensa Mariela, é sinônimo de comunismo.

Joan Jara, por sua vez, relata que não somente o nome de Víctor foi proibido de ser pronunciado, como proscreveram toda a sua música e a de todos os artistas ligados ao movimento da *Nueva Canción Chilena*:

Registraron la casa matriz de DICAP y destruyeron el material y todas las cintas originales que encontraron; ordenaron a Odeón/EMI que borrara todas las que estaban en su poder. Si los militares registraban una casa y encontraban discos de Víctor, de los Parra, de *Quilapayún* e *Inti-Illimani*, significaba un arresto seguro. Junto con los libros, los discos fueron arrojados a las hogueras callejeras cuando los militares registraron bloques de apartamentos y casas para confiscar “propaganda marxista.”⁴⁹⁸

E a própria Joan “limpou” sua casa, quando decidiu partir para a Inglaterra, seu país natal, constituindo-se isso em sua primeira experiência de autocensura:

Nadie podía hacerse cargo de nuestra colección de discos..., ni de nuestros libros, papeles y pósters. Los militares o la policía eran capaces de levantar el jardín en su búsqueda de material subversivo o rastros de marxismo – la posesión de un libro sobre la revolución industrial le había creado problemas a más de uno -, por lo que fue necesario emprender la embrutecedora tarea de quemarlos.⁴⁹⁹

Antes disso, porém, Joan, com o auxílio de jornalistas e da Embaixada da Suécia, conseguiu retirar do Chile os discos e as gravações das últimas canções de Víctor, ainda não editadas, pois as tinha guardadas em sua casa.

Para Patricio Castillo, amigo inseparável que auxiliou Víctor nos arranjos de suas composições durante toda sua carreira musical, em suas últimas composições – como *Aquí me quedo* e *Manifiesto* – ele estava em uma posição de assumir as consequências até o final, como se ele tivesse uma decisão tomada.

Patricio, no dia 11 de setembro, deveria ter ido, junto com Isabel Parra, à UTE, onde se encontrariam com Víctor para tocarem juntos na inauguração da exposição. Porém, antes foram ao Comitê Regional e ao Comitê Central do PC, presenciando o ataque ao *La Moneda*. Lembra de como os avisaram de que teriam que abandonar o país, pois estavam sendo

⁴⁹⁸ JARA, Joan, op. cit., p. 247.

⁴⁹⁹ Idem, p. 249. Também: Depoimento de Joan Jara: In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 40.

procurados, de como souberam da prisão de Ángel Parra e da execução de Víctor Jara, e de como conseguiram fugir.

No entanto, Patricio levou Víctor consigo, não o deixou no Chile, demorando em conseguir reencontrar seu próprio caminho pessoal e artístico:

Tardé en poder cantar cosas de Víctor Jara sin controlar la emoción. Y cuando por fin lo conseguí, lo sentí a mi lado, conmigo. De hecho, creo que yo asumí durante un largo tiempo el rol de Víctor, cantando sus canciones casi exclusivamente, porque quería sentir su presencia cantando y tocando sus canciones exactamente como lo hacía él.⁵⁰⁰

A dor da perda desestruturou Patricio e sua expressão musical por um longo período, fazendo com que, ao querer materializar seu amigo por meio da repetição exaustiva de suas composições, acabasse trilhando o caminho oposto àquele que os dois preconizavam para o movimento musical chileno e latino-americano.

É importante reter, ainda no depoimento de Patricio Castillo, os ataques voltados contra Víctor, mesmo antes do golpe civil-militar, provenientes de setores ligados às classes dominantes, que sentiam ameaçada a perda de sua hegemonia no conjunto social.

Afora a polêmica em que se viu envolvido com a Igreja Católica, no caso da canção *La Beata*, Víctor foi alvo de ameaças físicas e difamações propagadas pelas mídias de direita em suas campanhas - grande parte delas subvencionadas pelos Estados Unidos -, para gerar o caos e atmosfera de ódio.

Isto se deu, em grande parte, devido à sua canção *Preguntas por Puerto Montt*, na qual ele acusa, nominalmente, Edmundo Pérez Zujovic como o principal responsável pela matança de *pobladores* sem terra. À época da gravação desta composição, em 1969, Víctor foi ameaçado de morte por componentes do Partido Nacional e da ala direita da Democracia Cristã, a qual pertencia Zujovic, se continuasse a cantar músicas “subversivas”.

A situação se agravou em junho de 1971, quando ele foi acusado de insuflar, com esta canção, ações de terrorismo e violência. Isso se deu pelo assassinato do próprio Pérez Zujovic, - vice de Eduardo Frei em sua candidatura presidencial no ano de 1970, e Ministro do Interior, também responsável pelo *Grupo Móvil*, quando este era presidente -, em um momento no qual a *Democracia Cristiana* e a *Unidad Popular* estavam promovendo uma “trégua” que permitisse ao governo enfrentar os ataques constantes feitos pela oposição golpista.⁵⁰¹

⁵⁰⁰ Depoimento de Patricio Castillo. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 58.

⁵⁰¹ A esse respeito ver JARA, Joan, op. cit; p. 124-127; p. 165-167. Também: DAVIS, Nathaniel, op. cit., p. 108-109; GARCÍA, José Manuel. *Como una historia: guía para escuchar Víctor Jara e*, do mesmo autor, *La nueva*

Conforme Patricio, Víctor:

...vivía en realidad en un barrio peligroso para él, con gente de mucha plata y estaba rodeado de enemigos...Víctor sufría, le decían cosas terribles cuando estaba parado en un semáforo, y esto mucho antes del golpe. Sus niñas sufrieron horrores. Las consecuencias de lo que estaba haciendo y diciendo significaba un compromiso muy difícil de sostener... Preguntas por Puerto Montt es una canción que más adelante le costó la vida, porque trajo consigo la gran venganza.⁵⁰²

También Jorge Coulón, integrante do grupo *Inti-llimani*, testemunhou esses ataques:

Hubo una época en que le atacaron bastante duramente desde los sectores más reaccionarios, através de la prensa, e incluso lo amenazaron. Una vez, tiraron al patio de su casa un paquete con excrementos. Para él eso fue de una violencia extrema. A mi me sorprendía porque, de lejos, Víctor Jara parecía un hombre muy combativo, incluso através de sus canciones. Pero en esos momentos me parecía muy vulnerable. Le tenía mucho temor al fascismo.⁵⁰³

Para Juan Pablo Orrego, integrante do grupo *Los Blops*, o terror desencadeado com a morte de tantas pessoas, dentre elas Víctor, colocou-lhe a necessidade da tomada de um posicionamento mais efetivo, e, por extensão, a de todos os artistas que se empenhavam na construção de uma visão de mundo alternativa à cultura do bloco hegemônico:

Lo que le pasó, su muerte, es una cosa que me marcó muchísimo. De hecho, me dio la vuelta el mundo y las vísceras. No podía entender tanta brutalidad. Nosotros éramos un poco hippies, un poco relativistas, que si todo estaba bien, que si el cosmos, el karma, yo no sé que más cuestiones. Y con la muerte de Víctor y tantas otras me di cuenta de que las cosas son bastante blanco o negro, y que había que tomar opciones de forma más clara.⁵⁰⁴

canción chilena; CARRASCO PIRARD, Eduardo. *La revolución y las estrellas*, p. 80; RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena: continuidad y reflejo*, p. 81-82. Rodríguez Musso esclarece que: “La derecha no olvidó esa canción y es casi seguro que haya sido decisiva en el asesinato a sangre fría de nuestro compositor [Víctor Jara], a los pocos días del golpe de Estado de septiembre de 1973”.

⁵⁰² Depoimento de Patricio Castillo. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 59.

⁵⁰³ Depoimento de Jorge Coulón. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 63.

⁵⁰⁴ Depoimento de Juan Pablo Orrego. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 73.



Setembro de 1973: queima de material “subversivo”.



Porém, no que tocava à censura do material “marxista”, não havia opção, pois a punição atingia qualquer um que se identificasse com o ideário da *Unidad Popular* e suas expressões artísticas, como vimos no depoimento de Joan Jara, fato que é corroborado no depoimento de sua filha, Manuela Bunster. Ela recorda como a família queimou toda e qualquer coisa que pudesse prejudicar alguém, caso invadissem a casa, embora houvesse a suposição de que o local contaria com maior segurança do que os demais, pelo fato de Joan ser inglesa. Manuela relata que se apercebeu, conforme os dias se passavam, de que todos sabiam que Víctor estava desaparecido, embora ninguém dissesse ou perguntasse algo: “Tiempos después, supimos que los vecinos estaban al corriente y nadie dijo nada. Tras el asesinato de Víctor, cesaron sus comentarios sarcásticos, aunque no recuerdo ninguna

condolencia y los veía pasar de una casa a outra con los discos de mi papá bajo el brazo. Me parecía muy extraño”.⁵⁰⁵

Dentre os depoimentos de pessoas que não mantiveram contato direto com Víctor, temos o de Germán Berger Hertz, filho de Carlos Berger – advogado e jornalista assassinado pela *Caravana de la Muerte*⁵⁰⁶ em Calama em 19 de outubro de 1973 –, discorrendo acerca do medo na sociedade chilena como sendo um dos legados da deformação e ocultação da história neste país: “Por culpa de este discurso oficialista-militar, Chile es un país con un miedo permanente no al comunismo en sí, sino a lo que te podía pasar por ser comunista. Y el miedo ha generado ignorancia, sobre todo en la gente de mi generación”.⁵⁰⁷ Acrescenta que “se quedó de piedra” quando, na rodagem de um curta em Barcelona, falou sobre Víctor Jara com um jovem que o ajudava na produção e obteve a seguinte resposta: “La mayoría de los jóvenes de mi país [Chile] no saben quién es. En Chile, Víctor Jara estuvo prohibido hasta el 89; te podían llevar preso por oírlo. Mi generación es una generación descreída a la que no interesa en absoluto la política”.⁵⁰⁸

Desconhecimento este que é apontado por Javier Guiñez e Mauricio e Luiz Barrueto, membros do grupo de rock com raízes folclóricas *Vjara*, formado em 1994. Porém, ele se dá em outra direção, ou seja, as pessoas sabem que Víctor morreu no “tempo da ditadura”, mas não conhecem sua obra: “Es casi imposible que alguien lo desconozca. Pero en muchas ocasiones no es por experiencia propia, porque hayan escuchado sus discos o porque conozcan su labor. La gente suele saber que era un cantor, que lo mataron, pero eso no significa que entiendan sus sentimientos y convicciones”.⁵⁰⁹

De igual modo, Jorge González, membro do grupo de rock *Los Prisioneros*, não conheceu ou se relacionou com Víctor. No entanto, assim como ocorreu com Juan Pablo Orrego, seu mundo “dio la vuelta”, embora por motivos diversos. Jorge comenta o interesse

⁵⁰⁵ Depoimento de Manuela Bunster, filha de Joan Jara e Patricio Bunster. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 76.

⁵⁰⁶ A Caravana da Morte foi uma operação efetuada entre fins de setembro e outubro de 1973 pelas Forças Armadas, visando “apressar” o julgamento de esquerdistas presos após o golpe, assim como depurar os militares que julgassem não corresponder à lealdade irrestrita à Junta Militar. Essa temática é estudada exaustivamente em: VERDUGO, Patricia. *A caravana da morte*. Rio de Janeiro: Revan, 2001. Também em *NOMINA DE FUSILADOS EN EL PASO DE LA “CARAVANA DE LA MUERTE” DIRIGIDO POR ARELLANO STARCK*. Disponível em: http://www.memoriayjusticia.cl/espanol/sp_docs-listcaravana.html. Acesso em: 24 ago. 2009. O corpo de Berger foi oficialmente reconhecido somente em 2003, porque foi retirado da fossa clandestina em que foi enterrado e trasladado para outro local: é o chamado “desaparecimento sobre o desaparecimento”, uma das formas mais brutais e perversas do Terrorismo de Estado.

⁵⁰⁷ Depoimento de Germán Berger Hertz. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 107. Essa contatação talvez explique o fato de Cecília Ríos Sepúlveda não receber verbas para o *Club Víctor Jara*.

⁵⁰⁸ Idem, p. 107. Existe, no Chile, um grande contingente de jovens que, além de conhecerem Víctor, não vinculam sua obra exclusivamente ao PC, mas a entendem enquanto uma arte potencialmente inovadora nos diversos matizes artísticos que propõe.

⁵⁰⁹ Depoimento de Javier Guiñez, Mauricio Barrueto y Luiz Barrueto. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 131.

que sente, ainda hoje, pelo fato de que muitas das coisas que Víctor fala em suas canções lhe aconteceram, como ocorreu com sua morte. Também reflete sobre a junção que ocorre entre a *guitarra* e a voz de Víctor, dizendo que isto ocorre com poucos, pois, ao produzir espaços vazios na música, força o ouvinte a preenchê-los com sua sensibilidade: “Esa es, para mí, la mejor música. La que hace que tu saques algo de ti y te revela cosas de ti mismo. Con Víctor, muchas veces, tienes la impresión de no saber hacia donde va a ir la melodía, aunque conozcas la canción”. Partindo dessa aguda percepção de Jorge, não é difícil entender a reação que teve ao tomar contato com a música de Víctor:

Yo no conocí la música de Víctor Jara hasta 1994. Estaba preparando un disco techno con un amigo y pareció él con unos discos de Víctor Jara editados en Alemania, porque en Chile se empezó a reeditar su material ya entrados los años 90. Yo crecí en la época de Pinochet y, entonces, no se podía escuchar Víctor Jara. Cuando lo escuché paré de hacer música por un buen tiempo, porque me impresionó mucho. Me di cuenta de que, en cuanto a letras, lo que yo estaba haciendo quería ir por la misma dirección que Víctor. Y en cuanto a música me estaba quedando solo en gringuerías cantadas en español. Tuve que replantearme las cosas, aprender a tocar más guitarra acústica y, en fin, parar por un buen rato.⁵¹⁰

A importância das atitudes de Víctor não serem tomadas como o resultado de ações de um “militante perfeito” que teve um fim trágico, aponta para que sua vida e sua obra não sejam tomadas nem como um modelo de postura revolucionária a ser seguido e imitado, nem que sejam entendidas como a expressão de um processo ultrapassado, definitivamente derrotado e inacessível pelo proclamado fim das utopias.

É o que depreendemos do depoimento de Eugenia Arrieta, quando menciona a conversa que teve com Víctor: “Alguna vez me habló de ello, y como todos nosotros, tenía harto miedo. No era un súper hombre, ni mucho menos. Creo que el valor lo sacaba de su pura convicción, nada más. Él pensaba que, pasara lo que pasara, tenía que estar allí”. Eugenia acrescenta que nos dias atuais, para uma parcela considerável da juventude chilena, Víctor não é “ni un santo o un héroe. Es alguien que está ahí y que muestra caminos.”⁵¹¹

A execução de Víctor Jara foi um erro político da ditadura civil-militar? Atualmente, este questionamento provoca percepções diferenciadas, como a de Alejandro González, fundador da *peña La Fragua*, para quem o caso de Víctor se deve bem mais a um “arrebato” dos militares do que a uma intenção real de matá-lo, devido às repercussões ocasionadas com sua morte: “La dictadura tenía un temor de ser sancionada

⁵¹⁰ Depoimento de Jorge González. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 127-128.

⁵¹¹ Depoimento de Eugenia Arrieta “Quena”. In: JURADO; MORALES, op. cit., p. 83.

internacionalmente. Todo lo que fuera velado lo podían hacer: los arrestos eran de noche. Los artistas siempre han sido públicos y esa fue una de las garantías”.⁵¹²

No entender de Alejandro, o interesse de melhorar a imagem da ditadura perante a comunidade internacional permitiu certo grau de tolerância para com os artistas, mesmo que o amedrontamento e a censura fossem práticas recorrentes. Isto poderia explicar por que Ángel Parra, detido no *Estadio Nacional* e posteriormente enviado para o campo de concentração de *Chacabuco*, foi liberado, podendo partir para o exílio, pois sua prisão, além de ser de conhecimento geral, foi denunciada perante os organismos internacionais de Direitos Humanos.

Inclusive houve, no final do ano de 1973, uma reunião entre artistas e os altos escalões da Junta Militar. Junto a Rubén Nouzeilles, executivo do selo Odeón que propôs o encontro, participaram, dentre outros, Hector Pávez, Homero Caro, Raquel Pávez, Hilda Parra, irmã de Violeta, e Julián del Valle, representando o Sindicato de Folkloristas. O objetivo do encontro foi duplo: intervir pelos artistas que se encontravam detidos, entre eles Ángel Parra, e firmar um pedido de respeito e liberdade de trabalho para os artistas, em nome dos folcloristas e cantores populares chilenos. Héctor Pávez deixou registrado esse encontro em carta endereçada desde Paris a René Largo Farias, radialista e fundador da *Peña Chile Rie y Canta* que se encontrava exilado no México. Relata Héctor que:

Nos recibió el coronel Ewing con un séquito de oficiales jóvenes, algunos mayores llenos de charreteras, suboficiales armados hasta los dientes, escribanos, grabadoras... Estábamos frente a frente a los asesinos... Entre los militares, dos civiles; uno era Benjamín Mackenna, de los Huasos Quincheros, cerebro artístico de la Junta. Nos dijeron la firme: que iban a ser duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social; que el folklore del norte no era chileno, que la Cantata Santa María era un crimen histórico de “lesa patria”; que si Ángel era inocente, como blanca paloma volaría. Y a mí me revolvió el estómago, porque ya conocíamos las torturas que había sufrido Ángel en el Estadio Nacional.⁵¹³

⁵¹² Depoimento de Alejandro González. In: GONZÁLEZ FARFÁN, Cristian; BRAVO CHIAPPE, Gabriela. *Ecos del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago de Chile: LOM. 2009. p. 196-197.

⁵¹³ Carta de Héctor Pávez endereçada a René Largo Farias. In: KÓSCHEV, op. cit., p. 195. Também: GONZÁLEZ FARFÁN; BRAVO CHIAPPE, op. cit., p. 56. Héctor Pávez, o Índio Pávez, como era chamado, foi colega de Víctor na Escola de Teatro da Universidade do Chile, abandonando-a em 1957 para se dedicar à investigação das raízes populares da música chilena. Integrante da NCCh, trabalhou de modo ativo durante todo o período da UP. Após o golpe, se exilou na França, falecendo na cidade de Suresnes, neste país, em 14 de julho de 1975.

Seguindo o entendimento de Alejandro González, para Cláudio Escobar a ditadura se contentava em ter o controle de uma propriedade que era “pública” – neste caso os artistas -, a fim de evitar reclamações e denúncias: “Ningún régimen corta así como así una instancia que le va a provocar un problema. Quiere controlar los problemas, pero no quiere eliminar uno si sabe que la gente se le va a venir encima”.⁵¹⁴

Em um posicionamento mais próximo ao nosso, Amaro Labra, vocalista do conjunto *Sol y Lluvia*, acredita que a execução de Víctor marcou um grande erro de estratégia política. Isso porque, descuidando do grande potencial da cultura, acreditando estar este fadado ao esquecimento devido à censura e à autocensura, a Junta Militar privilegiou enaltecer a derrota da classe política e do “poder popular” a ela vinculado: “Y fue justamente por el lado de la cultura donde se pudo reconstruir todo”.⁵¹⁵

Acreditamos que esta pergunta, além de não poder ser respondida, não se constitui como o ponto essencial a ser levado em conta no que diz respeito ao Terror de Estado implementado com o advento do golpe civil-militar no Chile. Porém, não cabe dúvida de que o nome de Víctor foi tornado público por um revés sofrido pelos torturadores, pois o planejamento era o de ele ser enterrado em uma fossa comum, e, portanto, sem haver necessidade de explicar seu desaparecimento.

Isto surtiria maior efeito pelo fato de que, apesar de as pessoas saberem que ele estava no *Estadio Chile*, seu desaparecimento não seria reconhecido nem investigado, pois inevitavelmente os repressores diriam que teria saído em liberdade, desconhecendo seu paradeiro. Ou, como foi feito, - devido à necessidade de explicação, dada a presença “incômoda” de seu corpo -, que haveria sido eliminado por um tiro perdido em um dos tantos enfrentamentos entre as forças da ordem com os grupos vinculados ao terrorismo marxista internacional. E, em ambas as situações, o que ocorre é o ensinamento pelo exemplo, a rentabilidade do terror, técnica que foi amplamente utilizada imediatamente à deflagração do golpe civil-militar em 11 de setembro de 1973.

⁵¹⁴ Depoimento de Claudio Escobar. In: GONZÁLEZ FARFÁN; BRAVO CHIAPPE, op. cit., p. 197.

⁵¹⁵ Depoimento de Amaro Labra: In: GONZÁLEZ FARFÁN; BRAVO CHIAPPE, op. cit., p. 197-198. Nesta conjuntura são importantes as reflexões de Mario Benedetti acerca dos artistas e a repressão, em uma Conferência sua realizada em Caracas, em 1977: “Las amenazas, los secuestros, las prisiones, las torturas, el crimen, se ciernen sobre el desarrollo de estos pueblos, y también de los pueblos aledaños, ya que es inocultable el propósito irradiante de este fascismo semicriollo... Nadie está exento, ni seguro: el poeta o el pintor, el cantante popular o el novelista, ya no constituyen una élite intocable, garantizadamente ileso. Ni siquiera la fama sirve como escudo, e incluso llega a ser un riesgo adicional”. BENEDETTI, 1993, op. cit., p. 552.



**Escultura a Víctor Jara na *Universidad de Santiago de Chile,*
ex *Universidad Técnica***

CONCLUSÃO

Esta dissertação se propôs a evidenciar, por meio do *cancionero* de Víctor Jara, de forma ampla, e por intermédio do disco *La Población*, de forma mais específica, que a subjugação dos movimentos populares após o golpe civil-militar de 11 de setembro de 1973, no Chile, foi tão ou mais importante que a dos canais propriamente políticos explicitados na *Unidad Popular*. Decorrente desta análise, evidenciamos os mecanismos de Terror de Estado praticados na primeira fase da ditadura, compreendida no período de 11 de setembro a 31 de dezembro deste ano.

Tomando como ponto de partida que a obra de Víctor Jara se insere em um conjunto de relações de força oposto às classes hegemônicas de então, verificamos que ela tem por objetivo constituir as classes populares enquanto uma força antagônica àquilo que parecia coincidir com o “natural” e “óbvio” em uma determinada ordem social.

Isto porque a hegemonia, enquanto profundamente alicerçada no senso comum de cada época e formação histórica, estabelece formas e relações consensuais de comportamento e valores a todo o conjunto social, implicando, para sua persistência, em um equilíbrio nas relações de força que sustentam essa visão de mundo. Para tal, é necessário não haver questionamentos quanto à capacidade de organização e direção das classes dominantes, que exercem sua liderança intelectual e moral não somente no plano cultural e ideológico, como, também, no da interiorização de normas, condutas e regras aceites por todos os membros da sociedade. No entanto, é justamente nos interstícios desse bloco de poder que o povo pode vir a se constituir enquanto uma força antagônica, pois ele não incorpora de modo absoluto os projetos das classes dirigentes, podendo almejar, simultaneamente, uma nova organização política e uma renovada direção cultural, moral, ética e intelectual.

Neste sentido, buscamos salientar não só o caráter forjador de consenso proporcionado pelas instituições da sociedade civil, como, também, seu caráter constrangedor e opressivo, pois elas dirigem e, ao mesmo tempo, comandam as formações sociais, neutralizando e excluindo as pessoas que atentem às normas e regras instituídas por esse exercício “normal” de hegemonia das classes dirigentes.

Visando à sustentação e legitimação dessa visão de mundo, aos intelectuais caberia a função de reprodução e manutenção da ordem vigente, atentando para um equilíbrio de compromisso entre os interesses e tendências dos grupos sobre os quais se exerce a hegemonia e aqueles que a detém.

É justamente na contramão dessa acepção que se alça o intelectual orgânico: originário de seu próprio campo de produção, ele articula o desenvolvimento de uma consciência crítica que conduza à formação de um consenso em torno a uma nova concepção de política, cultura e sociedade que desarticule a ideologia dominante.

Integrando o trabalho manual com o intelectual, portanto não os colocando em oposição, ele é aquele que, justamente por ser um especialista na atividade intelectual, é capaz de possibilitar a expressão criativa independente dos setores de base.

Almejando uma cultura “genuinamente” popular, Víctor Jara se dirigia àqueles que projetavam a transformação da visão de mundo internalizada no senso comum, potencializando outra de sentido inverso. Partindo de uma subjetividade que não se detinha em problemas próprios, mas, sim, universais, sua música “protestava” contra situações que abarcavam a realidade de muitas pessoas, nisto residindo a força, razão e sentido de seu canto popular empenhado nas transformações coletivas: não haveria espaço para o artista individualizado e atomizado, distante dos anseios populares, tanto por não os entender como por não os conhecer.

Inserido no movimento artístico-cultural da *Nueva Canción Chilena*, intervindo em espaços diferenciados de convivência social, pautando sua criação pela junção da ética com a estética na arte, Víctor explicitava publicamente as opções políticas que orientavam sua vida e sua obra: suas canções abarcam desde as condições de vida dos setores rurais e urbanos até os problemas sociopolíticos e acontecimentos pontuais do Chile e da América Latina. A análise de sua discografia nos propiciou verificar não somente sua inquietação quanto à necessidade de experimentações constantes no terreno artístico, como também indicar que sua obra é um somatório de declarações claras e coerentes que orientaram suas posturas ao longo de toda sua vida pessoal e artística.

Dando especial importância à valorização do trabalho manual e capacidade criativa do povo, sempre realçado como o responsável pela construção das riquezas do país, Víctor conectou sua arte com a construção de uma nova ética contraposta ao bloco de poder dominante. Para tal, compunha e interpretava canções que encerram e expõem ideais e valores fortemente alicerçados nas condições concretas de existência de pessoas que, neste momento, não faziam parte da “galeria” de tipos nacionais representativos. Ou seja, não haviam sido alçadas a este patamar pelos detentores da hegemonia do poder cultural, responsáveis pela escolha de quem e do que pertence ao “típico” do povo de uma Nação.

Influenciando e sendo influenciada pela realidade da luta social, portanto, em toda a atividade política deste período, a música de Víctor Jara constituiu-se em um elemento a mais

para a afirmação da nova sociedade advinda com o governo de Salvador Allende, que tinha como ponto central a inserção do povo como agente revolucionário. Apostando em seu papel de intervenção direta na construção de uma ética social renovada que orientasse o poder popular, Víctor deixa claro tanto seu compromisso político, favorável à via chilena ao socialismo, quanto sua opção de arte enquanto prática de intervenção social, sempre pautada pela liberdade de expressão.

Por isso, assinalamos que o disco *La Población* pode ser entendido como uma resposta de Víctor Jara tanto aos rumos que deveria ter a política cultural no governo socialista quanto às polêmicas a respeito da estruturação do poder popular. Composto sobre uma base de gêneros tradicionais camponeses, os poemas musicais, conjugados a relatos e teatralizações, constituíram-se em uma proposta original de arte revolucionária, alargando a projeção da música tradicional vinculada ao espírito de “*chilenidad*” e institucionalizada pela indústria cultural, para setores não contemplados nestes espaços de comunicação.

Originalidade esta que, sem desprezar o papel cabível à invenção e à inovação no campo musical, não os torna absolutos, uma vez não serem tomados como a condição única do valor artístico. À proposta de articulação em torno ao futuro em detrimento do passado, característica das vanguardas artísticas que preconizam a necessidade da “novidade”, Víctor oferece a ação de um passado que, possibilitando a afirmação das conquistas do presente, volta-se para as que serão atingidas no futuro. O “passado”, então, não é sinônimo de antiquado ou ultrapassado, algo que “já passou”, uma vez ele ser recuperado à maneira de um *exemplum*, que, não negando a singularidade dos acontecimentos da *toma* de *La Herminda*, abre possibilidades de compreensão a situações e agentes sociais diferenciados.

Voltando-se às condições de miséria, degradação e repressão nas *poblaciones*, mas, também, às suas atitudes de organização e solidariedade mútua a fim de alcançar as transformações sociais, a memória musical de *La Población* permite tecer analogias não só entre as condições de vida pretéritas dos moradores destes locais, mas com as dos diversos movimentos sociais que se organizavam no poder popular.

A constatação da mudança qualitativa das condições de vida efetuada com a vitória presidencial de Salvador Allende permite que essa memória exemplar tome, no presente, o que nele existe de futuro do pretérito, ou seja, as promessas não cumpridas latentes nas memórias deste passado, passíveis agora de realização.

O projeto humanista de *La Población* atenta às limitações dos homens em um mundo excludente, derivadas de sua origem social, posição econômica e meios de acesso à cultura. E a este mundo, onde a igualdade social é afirmada como uma retórica constitucional, o disco

La Población opõe um reconhecimento da desigualdade entre as pessoas, isto servindo como ponto de partida para o estabelecimento da “real” igualdade de possibilidades para todos.

Uma proposta, por isso, impregnada de forte sentido humanista, fundada nas memórias das lutas e experiências dos homens, que são vistas como poderosas forças de ação e intervenção na conquista de uma vida melhor. Em *La Población*, a ênfase nos *pobladores* organizados e protagonistas de sua história articula-se às diferentes realidades que existem no entorno sindical, estudantil e nas organizações camponesas, que têm em comum uma tarefa a ser posta em prática pelo poder popular. Desse modo, inserida nesta realidade, a obra de Víctor Jara jamais poderia ser entendida como exterior à realidade social.

Se, como escreve Enzo Traverso, “a memória dos oprimidos não se priva de protestar contra o tempo linear da história”,⁵¹⁶ Víctor Jara, em seu disco *La Población*, tenciona resgatar a história da mobilização e organização social destas pessoas, seus anseios, sonhos e esperanças, as memórias daqueles que acreditavam que a revolução socialista seria possível no Chile.

Diante disso, podemos melhor apreender a reação dos setores golpistas tanto para com sua pessoa quanto para com sua obra. De fato, compreendemos a execução de Víctor Jara no *Estadio Chile* não como a de alguém que “estava no lugar errado na hora errada”, mas como propiciadora de verificação do terror pelo “exemplo” aos setores que apoiavam ou se identificavam com as propostas do governo da *Unidad Popular*.

Analisando os *Decretos Ley* e os *Bandos* promulgados pela Junta Militar no período de 11 de setembro a 31 de dezembro de 1973, verificamos que são documentos oficiais que trabalham com a insegurança e o medo, pois como a repressão foi legitimada pela defesa da ordem, ameaçada pela subversão da *Unidad Popular* e explicitada no governo de Salvador Allende, quem não se adequasse às novas regras estaria atentando contra a identidade do corpo social, confirmada nessa ordenação repressivo-legal.

Constatamos que o aspecto massivo dessa ordem normativa indica a necessidade premente do desmonte das organizações populares e das medidas institucionais efetuadas no governo anterior, visando o restabelecimento hegemônico de setores das classes dominantes com base em um suposto “inimigo interno” que estaria dilapidando seu patrimônio, especialmente no que toca à propriedade privada.

Do mesmo modo, verificamos que a participação de elementos civis, embora menos aparente, não foi menos importante. Valendo-se de suas instituições, foram de imensa

⁵¹⁶ TRAVERSO, Enzo, op. cit., p. 42.

importância para legitimar aquilo que hoje, cada vez mais, é denominado como uma violência “simbólica”. Embora não questionemos a validade do termo, ressaltamos que essa violência teve por fim último legalizar e legitimar as práticas de terrorismo de Estado instauradas no Chile com o advento do golpe civil-militar: dentre outras, as prisões massivas, torturas sistemáticas, execuções seguidas de desaparecimento dos cadáveres, muitas vezes com seu posterior desenterro.

Especialmente neste primeiro período, foi frequente que as Forças Armadas recebessem a colaboração de civis, em sua maior parte agricultores, comerciantes e transportadores, denunciando vizinhos e companheiros de trabalho identificados como presumíveis militantes ou simpatizantes de esquerda, participando no processo de seleção das vítimas e, também, em práticas de tortura. Estes civis, especialmente nas zonas rurais, além de fornecerem os nomes para as listas utilizadas nas *redadas*, tanto auxiliaram na execução dos detidos quanto proporcionaram elementos para essas detenções, como carros e lugares de interrogatório. Do mesmo modo, há registros de casos de denúncias premeditadas, com o propósito de vinganças particulares, alheias, por isso, ao contexto político.

Salientamos estas práticas a fim de dar visibilidade tanto aos métodos empregados nesta primeira fase da ditadura quanto a seus efeitos, asseverando que contaram desde logo com o apoio de intelectuais de instituições variadas, visando formalizar um consenso na sociedade quanto à necessidade e validade da aplicação destas práticas coercitivas. Com seu auxílio, as práticas de Terror de Estado puderam ser ocultadas, negadas e refutadas, situação esta que prevaleceu durante todo o período da ditadura no Chile, e que, de certo modo, ainda persiste nos dias atuais.

Evidenciamos, portanto, o papel das instituições da sociedade civil para a estruturação de uma cultura do medo, a fim de desmobilizar, despolitizar e paralisar a sociedade, tornando eficazes os mecanismos de censura e autocensura impostos: as grandes associações de empresários industriais e agrícolas, as organizações profissionais e gremiais, os meios de comunicação e as redes de educação superior e média forneceram direção e legitimidade para a hegemonia não só econômica, mas, também, ético-política, atendendo, ao final, à perpetuação dos interesses dos grupos dominantes até então no Chile.

Como um prolongamento do Estado ditatorial, essas instituições tanto defenderam e justificaram o golpe como embasaram as justificativas para a necessidade da violação dos Direitos Humanos e o emprego do Terror de Estado no país. Assim, ao apoiarem o novo governo, lhe outorgaram liderança e direção em suas ações para a reforma institucional e econômica que, junto à repressão, foram os pilares do sistema político “inédito” da

“Democracia Protegida, Autoritária e Integradora”: voltada a fortalecer os objetivos permanentes da Nação, tidos como sistematicamente afrontados pelos interesses circunstanciais que propugnavam uma luta de classes que não existia e nem deveria existir no Chile, o Estado ditatorial se compromete com a “liberdade e dignidade do homem”, expressos em presumíveis valores essenciais da nacionalidade. Por isso, para esta reconstrução moral, institucional e material do país, resultava imperioso “cambiar la mentalidad de los chilenos”.⁵¹⁷

Por certo que essa atmosfera opressiva na vida cotidiana, na qual o controle social é exercido por meio de instrumentos “simbólicos” geradores de consenso, não está dissociada de práticas que se valem da violência crua e direta, pois ambas constituem as duas faces da repressão para atingir um mesmo fim: validar a hegemonia das classes dirigentes chilenas e suas associações com o capital internacional.

Neste sentido, evidenciamos a repressão massiva voltada aos dirigentes regionais, comunais e locais dos partidos da *Unidad Popular* e dos sindicatos, assim como as organizações populares, tais como as *Juntas de Vecinos*, *Cordones Industriales*, *Centro de Madres* e as *Juntas de Abastecimiento y Precios*, junto a seus líderes *poblacionais*, indígenas e estudantis.

Nas zonas rurais os latifundiários aliaram-se aos contingentes de repressão, e esta se deu majoritariamente contra camponeses e operários agrícolas, muitos deles sem militância partidária, dirigentes políticos e funcionários vinculados a organismo agrários. No que toca às *poblaciones*, verificamos que muitas vítimas destes locais foram executadas não pelo que haviam feito, mas pelo que poderiam vir a fazer, pois eram pessoas formadas nas lutas de classe expressas nesses movimentos sociais, e seus líderes possuíam forte ascendência sobre as comunidades.

Neste primeiro período da ditadura civil-militar uma das práticas mais utilizadas, ao lado das mortes decretadas pelos tribunais militares dos Conselhos de Guerra, foram as execuções sumárias sem processo, onde as execuções coletivas seguidas de desaparecimentos forçados constituem uma de suas principais metodologias. Esta prática regular de Terror de Estado voltou-se para a desestruturação e desmobilização dos setores organizados, especialmente nos locais onde as pessoas eram mais vulneráveis à impunidade e ao medo, como nas *poblaciones* e zonas rurais, sempre contando com o amparo e a impunidade

⁵¹⁷ *Declaración de Principios del Gobierno de Chile – Santiago, 11 marzo 1974*. Capítulo III: Inspiración nacionalista, realista y pragmática. Parte 6: Una nueva y moderna institucionalidad: tarea para el actual gobierno.

fornecidas pelo Estado. De fato, a “rentabilidade” destas técnicas está alicerçada no fato de que a repressão não pode ser denunciada, uma vez ser patrocinada pelo próprio Estado.

Diante disso, verificamos o antagonismo existente entre o *cancionero* de Víctor Jara de modo amplo, e seu disco *La Población*, do ano de 1972, pois sua obra faz parte de um comprometimento prático na luta travada em torno à consolidação de um novo projeto social que se afirma como possível com a vitória popular propiciada pelo governo de Salvador Allende. Assim, integrado em uma estratégia de conjunto, o disco *La Población* vincula-se estreitamente às forças sociais às quais eram creditadas as possibilidades efetivas de transformação das estruturas vigentes, sendo, por isso, um elemento solidário incorporado a uma manifestação mais ampla, da qual ele se apresenta como intérprete e testemunha.

Por tratar-se de uma mensagem musical humanista-socialista, suas composições remetem a dois modos de pensar que comumente a colocam em questão. Em primeiro lugar, por aqueles que defendem o desaparecimento do sujeito, como é o caso das tendências estruturalistas nas ciências humanas; em segundo, pelos que concebem que o discurso histórico remete sempre, necessariamente, ao sujeito da enunciação e nunca ao objeto enunciado, considerando a realidade como exterior a esse discurso.

No entanto, acreditamos que Víctor Jara e sua obra apontam, cada vez mais, para a possibilidade de construção da “utopia” socialista. Ou, como nos versos de Sílvio Rodríguez, nos quais, ao declarar-se como um *nuevo trovador antiguo* - sem pretensões de grandes decorações estilísticas ou conclusões brilhantes, inovadoras ou “inéditas”-, assume seu compromisso com a memória e a história, afirmando que outra condição humana certamente é possível:

Partero fui de un futuro,
escurridizo, inasible,
seguramente posible
si no le ponemos muros.
El amor es el más puro
néctar contra la tristeza.
Bienvenida su naturaleza.

ARQUIVOS E FONTES CONSULTADOS

1) FONTES SONORAS

A) DISCOS DE LONGA DURAÇÃO E COMPACTOS SIMPLES:

Discos de longa duração

- 1) *Víctor Jara* – CHI: Arena, di LP, 1966
- 2) *Víctor Jara* – CHI: EMI-ODEÓN, di LP, LDC-36637, 1967
- 3) *Pongo en tus manos abiertas* – CHI: Dicap, di LP, JJL-03, 1969
- 4) *Canto Libre* – CHI: EMI-ODEÓN, di LP, LDC-36726, 1970
- 5) *El derecho de vivir en paz: con los brazos de los que ya no viven y con manos que no han nacido ahora* – CHI: Dicap, di LP, JJL-11, 1971
- 6) *La Población* – CHI: Dicap, di LP, JJL-14, 1972
- 7) *Canto por travesura: recopilaciones de cantos folclóricos* - CHI: Dicap, di LP, DCP-47, 1973

Compactos simples

- 1) *La Beata* – CHI: Demon, Producciones Camilo Fernández, di single 45, SD-0152, 1966
- 2) *Solo* – CHI: EMI-ODEÓN, di 45, MSOD-3945, 1967
- 3) *Jai-Jai* – CHI: Arena, Producciones Camilo Fernández, di 45, SD-0204, 1967
- 4) *Plegaria a um labrador* – CHI: Dicap, di single 45, JJS-01, 1969
- 5) *El derecho de vivir en paz* – CHI: Dicap, di single, JJS-106, 1971
- 6) *Oiga pues m'hijita* – CHI: Dicap, di single 45, JJS-123, 1971
- 7) *Ni chicha ni limoná* – CHI: Dicap, di single 45, JJS-111, 1971
- 8) *Venían del desierto* – CHI: Dicap, di single 45, JJS-145, 1972
- 9) *La bala* – CHI: Dicap, di single, JJS-143, 1972
- 10) *A los trabajadores de la construcción* – CHI: Dicap, di single, FIEMC-01, 1973
- 11) *Obra colectiva - No volveremos atras – faixa 9 – El desabastecimiento* – CHI: Dicap, di LP, DCPUP – 1, 1973

Discos de longa duração ao vivo:

- 1) *En vivo en la aula magna de la Universidad de Valparaíso 29 mayo 1970* – CHI: WEA Warner Music Chile, di CD, 2003
- 2) *En México* – CHI: ALERCE, di CD, CDAL 0252, 1996
- 3) *Habla y canta en vivo en La Habana Cuba* – CHI: WEA Warner Music Chile, di CD, 8573 87608-2, 2001

Canções póstumas:

- 1) *Manifiesto*- faixas 1 a 5 – CHI: WEA Warner Music Chile, di CD, 8573 87610-2, 2001

2) ARQUIVOS ELETRÔNICOS

Fundación Víctor Jara – <http://www.fundacionvictorjara.cl>

Vicaria de la Solidaridad – <http://www.vicariadelasolidaridad.cl>

Puro Chile – La Memoria del Pueblo – Robinson Rojas Archive – <http://www.purochile.rrojasdatabank.info>

Fundación Salvador Allende – <http://www.fundacionsalvadorallende.cl>

Fundación Augusto Pinochet Ugarte – <http://www.fundacionpinochet.cl>

Archivo Chile, web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME – http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN) – <http://www.bcn.cl>

Memoria Chilena – Portal de Cultura de Chile – <http://www.memoriachilena.cl>

Equipo Nizkor – <http://www.derechos.org/nizkor/chile>

Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) – <http://www.cidh.oas.org>

3) IMPRESA

Cuadernos de Marcha, Montevideo, Uruguay

El Siglo, Santiago de Chile, Chile

La Nación, Santiago de Chile, Chile

La Quinta Rueda, Santiago de Chile, Chile

Puro Chile, Santiago de Chile, Chile

Ramona, Santiago de Chile, Chile

Revista Punto Final, Santiago de Chile, Chile

4) DOCUMENTOS

ACCIÓN ENCUBIERTA EN CHILE 1963-1973 – INFORME CHURCH. Disponível em: <http://www.derechos.org/nizkor/chile>. Acesso em: 15 set. 2009.

ACTA SECRETA N° 1– Junta de Gobierno – Secretaria General de Gobierno. 13 sep. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

ACTA SECRETA N° 2– Junta de Gobierno – Secretaria General de Gobierno. 13 sep. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

ACTAS OFICIALES DE LA COMISION CONSTITUYENTE. República de Chile: sesion 10°, celebrada en jueves 25 de octubre de 1973. Disponível em: <http://www.bcn.cl/lc/.../Actas>. Acesso em: 26 jun. 2009.

ALLENDE, SALVADOR. *La via chilena al socialismo*. Discurso proferido ante el Congreso de la República en 21 de mayo de 1971.

BANDO N° 1 DE LA JUNTA MILITAR DEL GOBIERNO. 11 sep. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai.

2009.

BANDO N° 5 DE LA JUNTA MILITAR DEL GOBIERNO. 11 sep. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

BANDO N° 10 DE LA JUNTA MILITAR DEL GOBIERNO. 11 sep. 1973. Orden a lista a presentarse ante las autoridades militares para ser detenidos. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

BANDO N° 12 DE LA JUNTA MILITAR DE GOBIERNO. 11 sep. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009

BANDO N° 15 DE LA JUNTA MILITAR DEL GOBIERNO. 11 sep. 1973. Censura y clausura de medios de prensa. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

BANDO N° 19 DE LA JUNTA MILITAR DEL GOBIERNO. 12 sep. 1973. Orden a lista a presentarse ante las autoridades militares para ser detenidos. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

BANDO N° 24 DE LA JUNTA MILITAR DEL GOBIERNO. 12 sep. 1973. Insta a la resistencia al golpe de Estado a deponer las armas. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

BANDO N° 26 DE LA JUNTA MILITAR DEL GOBIERNO. 12 sep. 1973. Comunicación sobre las actividades de las FF.AA el 11 y 12 de septiembre de 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

BANDO N° 29 DE LA JUNTA MILITAR DEL GOBIERNO. 14 sep. 1973. Clausura del Congreso Nacional. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

BANDO N° 32 DE LA JUNTA MILITAR DEL GOBIERNO. 15 sep. 1973. Prohíbe la propaganda y difusión de material contrario al golpe de Estado. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

BANDO N° 37 DE LA JUNTA MILITAR DE GOBIERNO. 12 sep. 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

CATÁLOGO DA DICAP. Disponível em: <http://www.abacq.net/imagineria/disc00a.htm>. Acesso em: 12 dez. 2006.

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LA REPÚBLICA DE CHILE DE 1925. Santiago de Chile, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Disponível em: <http://www.bcn.cl/lc/cpolitica>. Acesso em: 24 fev. 2009.

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LA REPÚBLICA DE CHILE DE 1980. Santiago de Chile, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Disponível em: <http://www.bcn.cl/lc/cpolitica>. Acesso em: 24 fev. 2009.

COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. 1974. Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. OEA/Ser.L/V/II.34 – doc. 21 – 25 octubre 1974. Disponível em: <http://www.cidh.org/countryrep/Chile74sp/Indice.htm>. Acesso em: 28 mai. 2009.

COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. 1976. Segundo Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. OEA/Ser.L/V/II.37 – doc. 19 corr. 1 – 28 jun. 1976. Disponível em: <http://www.cidh.org/countryrep/Chile76sp/Indice.htm>. Acesso em: 28 mai. 2009.

COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. 1977. Tercer Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. OEA/Ser.L/V/II.40 – doc. 10 – 11 feb. 1977. Disponível em: <http://www.cidh.org/countryrep/Chile77sp/indice.htm>. Acesso em: 28 mai. 2009.

COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. 1985. Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile. OEA/Ser.L/V/II.77.rev.1 – doc. 188 – may. 1990. Disponível em: <http://www.cidh.org/countryrep/Chile85sp/Indice.htm>. Acesso em: 28 mai. 2009

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS DEL GOBIERNO DE CHILE. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009.

DECRETO LEY N° 1 – 11 sep. 1973. Acta de Constitución de la Junta de Gobierno Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 2 – 11 sep. 1973. Dispone numeración correlativa de Decretos Leyes. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 3 – 11 sep. 1973. Declara Estado de Sitio. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 5 – 12 sep. 1973. Declara que el Estado de Sitio, decretado por conmoción interna, debe entenderse Estado o Tiempo de Guerra. Otras Disposiciones. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 7 – 12 sep. 1973. Otorga atribuciones al Comité Ejecutivo del Banco Central de Chile. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acceso em: 5 mar. 2009.

DECRETO LEY N° 8 – 12 sep. 1973. Delegación de atribuciones. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acceso em: 5 mar. 2009.

DECRETO LEY N° 9 – 12 sep. 1973. Establece disposiciones para la dictación de Decretos Supremos y Resoluciones. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acceso em: 5 mar. 2009.

DECRETO LEY N° 10 – 14 sep. 1973. Suspende la visita semestral de cárceles. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 11 – 17 sep. 1973. Declara día hábil el día 19 de septiembre de 1973. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 12 – 17 sep. 1973. Cancela personalidad jurídica de la CUT. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 13 – 17 sep. 1973. Aclara sentido y alcance del artículo 73 del Código de Justicia Militar. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 14 – 17 sep. 1973. Fija disposiciones por las que se registrarán los Ministerios del Interior y Defensa Nacional para los casos que señala. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 17 – 17 sep. 1973. Introduce modificaciones a D.F.L N° 1 Y 2 DE 1968. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 18 – 17 sep. 1973. Prorroga plazo de consignación. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 20 – 19 sep. 1973. Declara en reorganización servicios que indica. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 21 – 19 sep. 1973. Designa Gerentes Generales de las Empresas nacionalizadas de la Gran Minería de Cobre. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 22 – 19 sep. 1973. Complementa y aclara el Decreto Ley N° 6 de 12 septiembre 1973. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 23 – 19 sep. 1973. Introduce modificaciones al artículo 333 del Código de Justicia Militar. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 24 – 19 sep. 1973. Prorroga los plazos, por lo tiempo que indica. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 25 – 19 sep. 1973. Determina cese de los alcaldes y regidores de las Municipalidades del país. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 26 – 21 sep. 1973. Suspende, por el presente año, las atribuciones de las Juntas Calificadoras, y de Apelaciones de Oficiales de la Armada de Chile. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 27 – 21 sep. 1973. Disuelve el Congreso Nacional. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 29 – 21 sep. 1973. Modifica Ley N° 17.169. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acceso em: 5 mar. 2009.

DECRETO LEY N° 32 – 21 sep. 1973. Crea Tribunal Especial y establece causales y procedimientos en despidos de trabajadores. Introduce modificaciones a la Ley N° 16.455.

Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009.

DECRETO LEY N° 77 – 13 oct. 1973. Declara ilícitos y disueltos los Partidos que señala. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009.

DECRETO LEY N° 78 – 17 oct.1973. Declara em receso todos los partidos políticos, entidades, agrupaciones, no comprendidos en el Decreto Ley N° 77 de 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009.

DECRETO LEY N° 119 – 5 nov. 1973. Disuelve el Tribunal Constitucional. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009.

DECRETO LEY N° 81 – 6 nov. 1973. Establece sanciones para quienes desobedezcan el llamamiento público de presentarse ante las autoridades y para los que reingresen al país infringiendo las disposiciones que señala. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009

DECRETO LEY N° 82 – 6 nov. 1973. Establece sanciones para quienes desobedezcan el llamamiento público de presentarse ante las autoridades y para los que reingresen al país infringiendo las disposiciones que señala. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009

DECRETO LEY N° 128 – 12 nov. 1973. Declara sentido y alcance del artículo 1° del Decreto Ley N°1 de 1973. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009

DECRETO LEY N° 130 – 19 nov. 1973. Declara la caducidad de todos los registros electorales del país. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009

DECRETO LEY N° 190 – 10 dic. 1973. Designa con el nombre de Diego Portales el complejo urbanístico que indica. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009.

DECRETO LEY N° 527 – 17 jun. 1974 – Estatuto de la Junta de Gobierno. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acesso em: 24 mai. 2009.

DECRETO LEY N° 806 – 16 dec. 1974. Modifica Decreto Ley N° 527 de 1974. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 24 mai. 2009.

DISCURSO DE AUGUSTO PINOCHET A UN MES DE LA CONSTITUCIÓN DE LA JUNTA DE GOBIERNO. Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar. Acesso em: 5 mar. 2009.

DISCURSO DEL PRESIDENTE SALVADOR ALLENDE EN EL DÍA DEL TRABAJADOR. El futuro de la Revolución Chilena está en manos de los trabajadores. 1º de Mayo de 1971. Disponible em: http://www.archivochile.com/S_Allende_UP. Acceso em: 24 jan. 2010.

FUNDACIÓN VÍCTOR JARA. Apresentação en vivo de Víctor Jara, TV de Peru, 1973.

INFORME DE LA COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN. INFORME RETTIG. Disponible em: www.purochile.org/rettig00.htm. Acceso em: 15 set. 2009.

INFORME HINCHEY. Disponible em: www.derechos.org/nizkor/chile. Acceso em: 15 set. 2009.

INFORME DE LA COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA - INFORME VALECH. Disponible em: <http://www.purochile.rojasdatabank>. Acceso em: 26 ago. 2009.

NOMINA DE FUSILADOS EN EL PASO DE LA "CARAVANA DE LA MUERTE" DIRIGIDO POR ARELLANO STARCK.

Disponible em: http://www.memoriayjusticia.cl/espanol/sp_docs-listcaravana.html. Acceso em: 24 ago. 2009.

NORMA TÉCNICA PARA LA ATENCIÓN EN SALUD DE PERSONAS AFECTADAS POR LA REPRESIÓN POLÍTICA EJERCIDA POR EL ESTADO EN EL PERIODO 1973-1990. Gobierno de Chile, Ministerio de Salud, Subsecretaria de Salud Pública, División de Prevención y Control de Enfermedades, Departamento de Salud Mental. Disponible em: <http://www.redsalud.gov.cl>. Acceso em: 26 ago. 2009.

NUNCA MÁS EN CHILE. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig. Comisión Chilena de Derechos Humanos – Fundación Ideas. Santiago de Chile: LOM, 1999.

PAROT, Carmen Luz. *Víctor Jara – El derecho de vivir en Paz.* Documentário, Santiago de Chile: Fundación Víctor Jara/Carmen Luz Parot, 1999; Warner Music Chile, 2003.

PROGRAMA DE LA UNIDAD POPULAR. Cuadernos de Marcha, Montevideo, n. 40, ago. 1970.

TEJADA GOMEZ, Armando. *Manifiesto del Nuevo Cancionero.* Disponible em: <http://www.tejadagomez.com.ar>. Acceso em: 22 set. 2006.

TOQUE DE QUEDA IMPUESTO POR LA JUNTA MILITAR. 12 sep. 1973. Disponible em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar.html. Acceso em: 24 mai. 2009

5) DEPOIMENTOS E TESTEMUNHOS IMPRESSOS

AMORÓS, Mario. *Después de la lluvia: Chile, la memoria herida*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004.

_____. *La memoria rebelde: testimonios sobre el exterminio del MIR de Pisagua a Malloco 1973-1975*. Disponível em: <http://www.rebellion.org/docs/83451.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2009.

CARVAJAL, Rigoberto; MORENO, Marcos Antonio. *Violeta Parra: vida, pasión y muerte. Domingo en Fortín Diario*, Santiago de Chile, [s.f.].

CARRASCO PIRARD, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Editora Ornitorninco, 1989. Disponível em: <http://www.cancioneros.com>. Acesso em: 28 out. 2009.

CHILE: DETENIDOS-DESAPARECIDOS DE LA GAP: testimonio de Pablo Manuel Zepeda Camillieri. Disponível em: <http://www.derechos.org/nizkor/chile/doc/gap/zepeda>. Acesso em: 16 ago. 2009.

CIFUENTES SEVES, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Ilumani y la generación de los 60*. Santiago de Chile: Logos, 1989.

COLECTIVO DE MEMORIA HISTÓRICA CORPORACIÓN JOSÉ DOMINGO CAÑAS. *Tortura en poblaciones del gran Santiago (1973-1990)*. Santiago de Chile: B&J Impresores, 2005.

CONTRERAS LOBO, Roberto (comp.). *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.

CONTRERAS SEPULVEDA, Manuel. *La verdad histórica II: desaparecidos?* Santiago de Chile: Encina, 2001.

DAVIS, Nathaniel. *Os dois últimos anos de Salvador Allende*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

DEPOIMENTO DE LUZ DE LAS NIEVES AYRES MORENO perante Álvaro Zuñiga, Cônsul Geral do Chile em Nova York, no ano 2000. Disponível em: http://www.lanacion.cl/prontus_noticias. Acesso em: 4 set. 2010.

DORFMANN, Ariel. *O longo adeus a Pinochet*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ENCINA T., Raúl; FUENZALIDA H., Rodrigo. *Víctor Jara: testimonio de un artista*. Santiago de Chile: Centro de Recopilaciones y Testimonio – CERET, [s.f.].

FREI MONTALVA, Eduardo. *Habla Eduardo Frei en exclusiva mundial para ABC*. Entrevista publicada em 10 de outubro de 1973 no diário espanhol ABC. Disponível em: http://www.fundacionpinochet.cl/historia/doc_habla.html. Acesso em: 24 ago. 2009.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *A aventura de Miguel Littín clandestino no Chile*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

JARA, Joan. *Víctor Jara: un canto truncado*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.

JARA, Joan. *Canção Inacabada: a vida e a obra de Víctor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

JURADO, Omar; MORALES, Jose Miguel. *El Chile de Víctor Jara*. Santiago: LOM, 2003.

KÓSIČEV, Leonard. *La guitarra y el poncho de Víctor Jara*. Moscú: Progreso, 1990.

MANNS, Patricio. *Violeta Parra*. Madrid: Júcar, 1978.

MONTEALEGRE I., Jorge. Humor gráfico y evasiones imaginarias en la resistência cultural de prisioneras y prisioneros políticos de Chile y Uruguay: acciones colectivas y condiciones para la resiliencia en la prisión política. Disponível em: <http://www.internacionaldelconocimiento.org>. Acesso em: 16 out. 2009.

NARANJO SANDOVAL, Pedro. *La vida de Miguel Enríquez y el MIR*. Centro de Estudios Miguel Enríquez (CEME). Disponível em: <http://archivochile.com>. Acesso em: 8 set. 2009.

PARADA, Rodolfo. La última canción de Víctor Jara. *Sudestada*, n. 58, p. 4-13, mayo 2007.

PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985.

PINTOS, Victor (comp.). *Atahualpa Yupanqui: cartas a Nnette*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

TURNER, Joan. Las manos de Víctor Jara. *Sudestada*, Buenos Aires, n. 58, may. 2007, p. 14-15.

VARELA, Rafael. *Entrevista com Patricio Manns*. Disponível em: <http://www.2culturas.com/entrevistas/manns/html>. Acesso em: 19 mar. 2009.

VILLEGAS, Sergio. *Funeral vigilado: la despedida a Pablo Neruda*. Santiago de Chile: LOM, 2003.

ZUÑIGA, Jorge. *Testimonio de un proceso*. La DINA y el Plan Leopardo. Disponível em: <http://www.memoriaviva.com/Boletin>. Acesso em: 25 nov. 2009.

6) ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS CITADOS

ALBA, Felipe. Es un pecado dogmatizar sobre el folklore. *El Siglo*, Santiago de Chile, 24 sep. 1967, p. 7.

ALLENDE, COMPAÑERO PRESIDENTE. *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, n. 74, sep. 1973.

ALLENDE, COMPAÑERO PRESIDENTE. *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, n. 75, oct. 1973.

CANNOBO, Ximena. El compañero Jaime. *Punto Final*, Santiago de Chile, año 1, n. 25, 2. quincena mar.1967, p. 25.

CHAMORRO DÍAZ, Jaime. El pueblo en el canto. *El Siglo*, Santiago de Chile, 27 oct. 1972, p. 12.

_____. Cultura sin paternalismo. *El Siglo*, Santiago de Chile, 15 nov. 1970, p. 5.

GARCÍA, Marisol. Víctor Jara, en toma. *La Nación*, Santiago de Chile, 11 jun. 2006. Disponible em: http://www.lanacion.cl/prontus_noticias . Acesso em: 26 mai. 2007

GARCÍA, Ricardo. La Nueva Canción Chilena perdió el ritmo. *Ramona*, Santiago de Chile, n. 18, 29 feb. 1972, p. 12-14.

GRANDE, Carmen. El canto, un arma de lucha. *La Nación*, Santiago de Chile, 24 ene. 1971, p. 9.

GUZMÁN, Jaime. “Actas Constitucionales darán vida a una nueva democracia en Chile”. *La Tercera de la hora*, lunes, 13 sep. 1976.

LA CANCIÓN ES TAMBIÉN UN ARMA REVOLUCIONARIA. Recital de Folkloristas de la UP. *El Siglo*, Santiago de Chile, 30 abr. 1970, p. 13.

LA DIPLOMACIA DE LA GUITARRA. *Onda*, Santiago de Chile, 25 nov. 1971, p. 12-13.

LA MATANZA DE PUERTO MONTT. *Punto Final*, Documentos, Suplemento de da Edición N° 77, Santiago de Chile, 25 marzo 1969.

LA PICARA “BEATA” TIENE LAS MECHAS A CURAS Y CANTORES. *Revista Flash*, Santiago de Chile, 1966, p.12.

MALDONADO, Carlos. La mejor escuela para el canto es la vida. *El Siglo*, Santiago de Chile, 14 oct. 1972, p. 12.

_____. Donde está la política cultural? *La Quinta rueda*. Santiago de Chile, n. 1, p. 12-14, oct. 1972.

NUEVA CANCIÓN CHILENA PROVOCA INTERÉS INFORMATIVO EN EL EXTERIOR. *El Siglo*, Santiago de Chile, 9 mar. 1972, p. 11.

MANSILLA, Luis Alberto. Víctor Jara, el combate de la guitarra. *El Siglo*, Santiago de Chile, 26 ago. 1973, p. 2-3.

RIVERA, Enrique. Política Cultural: para comenzar a hablar. *La Quinta Rueda*, Santiago de Chile, n. 2, nov. 1972, p. 8-9.

SEPULVEDA, Ramiro. Víctor Jara pregunta: Quién mató a Carmencita? *Puro Chile*, Santiago de Chile, 5 jun. 1970, p. 7.

UN DRAMA. Editorial. *Punto Final*, Santiago de Chile, año 1, n. 30, 1. quincena jun. 1967, p. 1.

VÍCTOR JARA SALUDA CANTANDO. *Ramona 45*, Santiago de Chile, 5 sep. 1972, p. 30-31.

7) ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS CONSULTADOS

ADIÓS ROLANDO: el silencio de una guitarra. *Onda*, Santiago de Chile, n. 38, 16. fev 1973, p. 5.

A DONDE VA LA REVOLUCIÓN EN LIBERTAD? *Marcha*, Montevideo, año 28, 27 jan. 1967, n. 1339, p. 21.

AGUILARA, Pablo. Las Peñas: negocio o difusión? *Onda*, Santiago de Chile, n.27, 15 sep. 1972, p. 24-27.

ASÍ QUEDÓ LA MONEDA. *La Tercera de La Hora*, Santiago de Chile, 14 sep. 1973, p. 10-11.

CASTRO, Julio. Frei y su "Revolución en Libertad". *Marcha*, Montevideo, 12 mar. 1965, p. 7-8.

CATALDO, Francisco. Los Quilapayún: Che, un éxito bárbaro. *Ramona*, Santiago de Chile, n.8, 17 dic. 1971, p. 46-48.

_____. Un militante de su compromiso. *El Siglo*, Santiago de Chile, 2 mayo 1971, p. 11.

_____. Con la verdad los artistas populares derrotan la mentira. *El Siglo*, Santiago de Chile, 16 dic. 1971, p.11.

CARRASCO, Sergio. El plagio: buen bocado para mediocridad. *El Siglo*, Santiago de Chile, 18 sep. 1966, p. 13.

CREO QUE LA JUVENTUD DE PANAMÁ ESTÁ JUNTO AL PUEBLO. *El Siglo*, Santiago de Chile, 18 nov. 1972, p.13.

DICE VÍCTOR JARA: LA CANCIÓN CHILENA ES GRITO Y PLATA AFUERA. *Puro Chile*, Santiago de Chile, 3 nov. 1970, p. 15.

DON ATAHUALPA. *Marcha*, Montevideo, 4 fev. 1966, p. 13.

EL FOLKLORE RECIBE NUEVOS ATAQUES. *El Siglo*, Santiago de Chile, 2 oct. 1966, p. 11.

EL OPERATIVO DE LAS FF.AA COMENZÓ A LAS 7:20HRS. *La Tercera de La Hora*, Santiago de Chile, 13 sep. 1973, p. 4-5.

FOLCLOR P'AL MUNDO. *Ramona*, Santiago de Chile, n. 15, 8 feb. 1972, p. 12-13.

GARCÍA, Ricardo. Víctor Jara canta por travesura. *Ramona*, Santiago de Chile, 11 sep. 1973, p. 12-13.

_____. Los artistas y el 72. *Ramona*, Santiago de Chile, 28 nov. 1972, p. 24-27.

_____. La Nueva Canción Chilena también vencerá. *Ramona*, Santiago de Chile, n. 27, 1 may. 1973, p. 27-31.

GRUMBERG, Nancy. Víctor Jara un hombre en tres tiempos. *Onda*, Santiago de Chile, 11 oct. 1972, p. 40-42.

HOY MÁS QUE NUNCA SE CREAN CANCIONES QUE AYUDAN AL PROCESO. *El Siglo*, Santiago de Chile, 25 may. 1973, p. 11.

ISABEL PARRA: no solo de canto vive el hombre. *Onda*, Santiago de Chile, n. 11, 4 feb. 1972, p. 50-53.

LA CANCIÓN PROTESTA, *El Siglo*, Santiago de Chile, 30 abr. 1970, p. 11.

LA CLASE OBRERA PERUANA AGRADECE VISITA DE VÍCTOR JARA. *El Siglo*, Santiago de Chile, 22 ago. 1973, p. 11.

LA MAYORÍA Y LOS MEJORES ARTISTAS CON LA UP. *El Siglo*, Santiago de Chile, 22 ago. 1970, p. 11.

LA NUEVA CANCIÓN CHILENA ES UN HECHO. *El Musiquero*, Santiago de Chile, año 10, n. 168, 22 jun.1972, p.12-13.

LA VUELTA A AMÉRICA EN SEIS GUITARRAS: Inti Illimani. *Ramona*, Santiago de Chile, n. 23, abr. 1972, p. 38-39.

LEAL, Francisco. Canto para una Violeta. *Onda*, Santiago de Chile, n. 45, 17 may. 1973, p. 50-51.

LOS QUILAPAYÚN SIN PONCHO. *Paloma*, Santiago de Chile, n. 15, 29 may. 1973, p. 24-29.

MONTESINOS, Yolanda. Un chileno ante el vital fenómeno del teatro británico. *Ecran*, Santiago de Chile, 6 ago. 1968, p. 46-47.

MUY BUENO FUE EL FESTIVAL DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA. *El Siglo*, Santiago de Chile, 17 ago. 1970, p. 8.

NUÑEZ, Carlos. Por la razón o la fuerza? *Marcha*, Montevideo, año 28, 27 jan. 1967, n. 1339, p. 32.

PÉREZ, Gloria. Víctor Jara en tres dimensiones. *Ecran*, Santiago de Chile, 6 jun. 1967, p. 23.

PÉREZ IRIBARNE, Eduardo. Los Parra o tristeza hecha música. *Paloma*, Santiago de Chile, n. 17, 26 jun. 1973, p. 34-37.

QUINCE MINUTOS DURÓ EL BOMBARDEO DE LA MONEDA. *La Tercera de La Hora*, Santiago de Chile, 13 sep. 1973, p. 7.

SEPULVEDA, Ramiro. El canto libre de Víctor Jara. *El Siglo*, Santiago de Chile, 7 jun. 1970, p.13.

VÍCTOR JARA CANTARÁ MAÑANA EN EL IEM. *El Siglo*, Santiago de Chile, 26 ago. 1970, p. 10.

VÍCTOR JARA: un artista completo y un hombre valiente. *Las Noticias de Última Hora*, Santiago de Chile, 22 jun. 1969, p.13.

VÍCTOR JARA, HOMBRE MÚLTIPLE: hace teatro, música y “adobes”. *Las Noticias de última hora*, Santiago de Chile, 5 sep. 1965, p.13.

VÍCTOR JARA – LAS RAÍCES DEL CANTO. *Quinta Rueda*, Santiago de Chile, 9 ago. 1973, p. 15.

VIGLIETTI, Daniel. Violeta Parra en silencio. *Marcha*, Montevideo, 17 fev. 1967, p. 27.

_____. Treinta preguntas a Los Parra. *Marcha*, Montevideo, 21 nov. 1969, p. 25.

VILA, Waldo. Modalidades del hippie chileno. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 18 oct. 1970, p.25.

YAÑEZ, Eduardo. Quilapayún al Olímpia de Paris! *Ramona*, Santiago de Chile, n. 93, 7 ago. 1973, p. 11-13.

8) BIBLIOGRAFIA GERAL

* SOBRE VÍCTOR JARA:

ACEVEDO, Claudio; NORAMBUENA, Rodolfo; SEVES, José; TORRES, Rodrigo; VALDEBENITO, Mauricio. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago del Chile: Fundación Víctor Jara, 1996.

GARCÍA, José Manuel. *Como una historia: guía para escuchar Víctor Jara*. Disponível em: <http://www.cancioneros.com/lmveure.php>. Acesso em: 28 mai. 2006.

HOCHKOFFLER, Gianni. *Víctor Jara en la Nueva Canción Latinoamericana*. Santiago de Chile, 2004, mimeo. Santiago de Chile, Fundación Víctor Jara.

PELLEGRINO, Guillermo. *Las cuerdas vivas de América*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

SEPÚLVEDA CORRADINI, Gabriel: *Víctor Jara: hombre de teatro*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2001.

SIERRA I FABRA, Jordi. *Víctor Jara: reventando los silencios*. Madrid: SM, 2003.

SIMÕES, Sílvia S.; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Canto que ha sido valiente siempre sera canción nueva: Víctor Jara e o terrorismo cultural no golpe militar chileno. In: GUAZZELLI, Augusto Cesar Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). *Conflictos periféricos no século XX: cinema e história*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008. p. 99-125.

SIMÕES, Sílvia S. El hombre es un creador: a percepção do mundo do trabalho no Chile no cancionero de Víctor Jara (1966-1973). *Aedos – Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS*, Porto Alegre, v. 2, n. 4, nov. 2009, p. 251-262. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/aedos>. Acesso em: 16 mar. 2010.

_____. A canção revolucionária de Víctor Jara e o terrorismo cultural no golpe de Estado chileno. *ANPUH-RS*, IX Encontro Estadual de História: Vestígios do Passado – a história e suas fontes. Porto Alegre, 14 a 18 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.eeh2008.anpuh-rs.org.br>. Acesso em: 12 dez. 2008.

TORRES, Rodrigo. El artista y su obra. In: ACEVEDO, Claudio; NORAMBUENA, Rodolfo; SEVES, José; TORRES, Rodrigo; VALDEBENITO, Mauricio. *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago del Chile: Fundación Víctor Jara, 1996.

TORRES ALVARADO, Rodrigo. Calló su voz, mas no su canto. *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile, v. 52, n. 190, jul. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php>. Acesso em: 27 mai. 2006.

* SOBRE A MÚSICA CHILENA E A *NUEVA CANCIÓN CHILENA*

ADVIS, Luís. Historia y características de La Nueva Canción Chilena. In: ADVIS, Luis et al (edits). *Clásicos de la Música Popular Chilena 1960-1973: Raíces folclóricas*. v. 2. Santiago de Chile: Publicaciones SCD, Editorial Universidad Católica de Chile, 1998. Disponível em: <http://www.portaldemusicalatinoamericana.cjb.net>. Acesso em: 28 abr. 2007.

ALMEIDA, Regina Gonçalves de. *A ideologia e a Canção Popular: estudo para um relacionamento entre a história contemporânea do Brasil e do Chile*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1984. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1984.

ARANTES, Mariana Oliveira. *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-1970)*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade em História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Franca, 2009.

BARRAZA, Fernando. *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Quimantú, 1972. Disponível em: <http://www.abacq.net>. Acesso em: 12 dez. 2006.

CANALES CABEZAS, Reines. *De los cantos folklóricos chilenos a las décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Escuela de Postgrado. Disponible em: <http://www.archivochile.com>. Acceso em: 22 fev. 2010.

CLARO VALDÉS, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1997.

CLARO VALDÉS, Samuel; URRUTIA BLONDEL, Jorge. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: ORBE, 1973.

DANNEMANN, Manuel. *Tipos humanos en la poesía folclórica chilena: ensayo filológico, antropológico y sociológico*. Santiago: Universitaria, 1995.

FERNANDÉZ, Javier Osorio. Canto para una semilla: Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, año 9, n. 205, p. 34-43, ene./jun. 2006.

GARCÍA, José Manuel. *La nueva canción chilena*. Disponible em: <http://www.trovadores.net>. Acceso em: 27 nov. 2006.

GARCIA, Ricardo. Cantar de nuevo. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madri, n. 482-483, ago-sep. 1990, p.197-202.

GARCÍA, Tânia da Costa. Tradição e Modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 1950 e 1960. *História Revista – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, Goiânia*, v. 13, n. 2, jul./dez. 2008, p. 483-495.

GODOY, Álvaro; GONZÁLEZ, Juan Pablo. El Canto Nuevo. In: _____. *Música popular chilena 20 años: 1970-1990*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación – División de Cultura, 1995. Disponible em: <http://www.latinoamericano.cl>. Acceso em: 25 abr. 2008.

GONZÁLEZ, Bosco Camilo. *Violeta Parra, su “visión de mundo” y los pobres de la ciudad*. Disponible em: <http://www.rebellion.org>. Acceso em: 6 jun. 2007.

INOSTROZA MADARIAGA, Hilenia. *Yo no canto por cantar... Nueva Canción Chilena y figura del cantautor (1964-1973)*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Instituto de Historia, Santiago de Chile, 2006.

LIZANA D., Desiderio. *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago de Chile: Imprenta Uniuersitaria, 1912.

MOLINA, Héctor. *Violeta Chilensis: una estética de la resistencia*. Universidad de Salamanca, 2001. Disponible em: <http://archivochile.com>. Acceso em: 15 jan. 2010.

ORELLANA M., Marcela. El canto por angelito en la poesía popular chilena. *Mapocho, Revista de Humanidades*, Santiago de Chile, n. 51, primer semestre 2002, p. 75-94.

PARADA LILLO, Rodolfo. *La Nueva Canción Chilena ha muerto. Viva la música popular chilena*. Disponible em: <http://www.quilapayun.com/medios/ensayos/index.html>. Acceso em: 26 set. 2008.

_____. *La canción chilena: una occidentalidad coloreada*. Disponible em: <http://www.quilapayun.com/medios/ensayos/index.html>. Acceso em: 26 sep. 2008.

PÉREZ DE ARCE, José. Cronología de los instrumentos sonoros del area extremo sur Andina. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, año 40, n. 166, jul./dec. 1986, p. 68-124.

_____. Polifonía en fiestas rituales de Chile central. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, año 50, n. 185, ene./jun. 1996, p. 38-59.

RODRÍGUEZ, Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena: continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las MUSO Américas, 1988.

_____. Antes de la nueva canción. In: _____. *Cantores que reflexionan*. Madrid: LAR Ediciones, 1984. Disponible em: <http://www.abacq.net>. Acceso em: 12 dez. 2007.

_____. La Peña de los Parra. In: _____. *Cantores que reflexionan*. Madrid: LAR Ediciones, 1984. Disponible em: <http://www.abacq.net>. Acceso em: 12 dez. 2007.

ROLLE, Claudio. *La "Nueva Canción Chilena", el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende*. Disponible em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acceso em: 16 abr. 2009.

_____. *Del Cielito Lindo a Gana la gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile*. Disponible em: <http://www.scielo.cl/pdf/historia/v40n1/art06.pdf>. Acceso em: 12 jan. 2009.

RONDÓN, Víctor. Música y ritualidad misional en el Chile colonial: raíces de la religiosidad actual. *Pesquisas recentes em Estudos Musicais no Mercosul*, Porto Alegre, n. 4, jul. 2000, p. 59-82.

SPENCER E., Christian. *Folklore y idiomaticidad: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Disponible em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acceso em: 2 jun. 2009.

SILVA, Carla de Medeiros. *Música popular e disputa de hegemonia: a música chilena inspirada nas formas folclóricas e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970*. Rio de Janeiro: UFF, 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

_____. *A Nova Canção Chilena (1964-1970) e a busca por uma cultura popular*. ANPUH-XII Encontro Regional de História, 14 a 18 ago. 2006. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl>. Acesso em: 12 abr. 2007.

SIMÕES, Sílvia Sônia. La Nueva Canción Chilena: o canto como arma revolucionária. *História Social*, Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História Social da UNICAMP, São Paulo, n. 18, p.133-154, 2. sem. 2010.

TORRES, Rodrigo. Música en el Chile autoritário (1973-1990): crónica de una convivencia conflictiva. In: GARRETÓN, Manuel Antonio; SOSNOWSKI, Saul; SUBERCASEUAX, Bernardo. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 197-220.

TORRES ALVARADO, Rodrigo. Cantar la diferencia: Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, n. 201, ene./jun 2004, p. 53-73. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php>. Acesso em: 27 mai. 2008.

URIBE ECHEVARRÍA, Juan. *Flor de canto a lo humano*. Santiago de Chile: Gabriela Mistral, 1974.

_____. *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago de Chile: Pineda/ Mueller, 1973.

_____. *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo: folklore de la Provincia de Santiago*. Santiago de Chile: Universitaria, 1962.

* SOBRE A *UNIDAD POPULAR* E O GOVERNO DE SALVADOR ALLENDE

AGGIO, Alberto. O Chile de Allende: entre a derrota e o fracasso. In: FICO, Carlos et al. (orgs.). *Ditadura e Democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

_____. *Uma insólita visita: Fidel Castro no Chile de Allende*. Disponível em: <http://archivochile.com>. Acesso em: 5 mar. 2010.

ALBORNOZ, César. La cultura en la Unidad Popular: porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. In: PINTO VALLEJOS, Julio (coord.). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: LOM, 2005. p. 147-176.

ALTAMIRANO, Carlos. *Dialética de una derrota: Chile 1970-1973*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *Fórmula para o caos: a derrubada de Salvador Allende 1970-1973*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CENTRO DE ESTUDIOS DE AMÉRICA LATINA. *Chile: el problema del poder*. Montevideo: Prisma, 1987.

CIEN AÑOS NO ES NADA. Memoria y Historia de la Matanza de la Escuela Santa Maria de Iquique. Revista *Patrimonio Cultural*, año 12, n. 45, primavera de 2007.

CORVALÁN, Luis. *El gobierno de Salvador Allende*. Santiago de Chile: LOM, 2003.

CURY, Márcia Carolina de Oliveira. *Julio César Jobet e a cultura política do socialismo chileno (1957-1973)*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade em História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Franca, UNESP, 2007.

DALMÁS, Carine. As brigadas muralistas da experiência chilena: propaganda política e imaginário revolucionário. *História*, São Paulo, v. 26, n. 2, 2007, p. 226-256. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his>. Acesso em: 16 abr. 2008.

DE LA CUADRA, Fernando. Conflito social e movimento estudantil no Chile. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 42, jul./dez. 2008, p.173-194.

GARCÉS E., Joan. *Allende e as armas da política*. São Paulo: Página Aberta, 1993.

GARCÉS DURÁN, Mario. Construyendo “Las Poblaciones”: el movimiento de pobladores durante la Unidad Popular. In: PINTO VALLEJOS, Julio (coord.). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: LOM, 2005. p. 57-79.

_____. Los pobladores refundan la ciudad. *Revista Patrimonio Cultural*, Santiago de Chile, año 9, n. 32, invierno 2004.

Disponível em: http://www.dibam.cl/patrimonio_cultural. Acesso em: 09. nov. 2009.

GARCÍA, Fernando Diego; SOLA, Oscar (edits.). *Salvador Allende: una época en blanco y negro*. Buenos Aires: Taurus, 1998.

GAUDICHAUD, Franck. Construyendo “Poder Popular”: el movimiento sindical, la CUT, y las luchas obreras en el periodo de la Unidad Popular. In: PINTO VALLEJOS, Julio (coord). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: LOM, 2005. p. 81-105.

_____. *Cronología de la Unidad Popular y del “Poder Popular” (1970-1973)*. Disponível em: <http://www.rebelion.org/docs/91000.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2010.

GONZALO, Martner (comp.). *Salvador Allende: obras escogidas (1908-1973)*. Barcelona: Antártica, 1992.

GREZ TOSO, Sergio. Salvador Allende en la perspectiva histórica del movimiento popular chileno. *História: debates e tendências*, Passo Fundo, v. 6, n. 1, p. 219-225, 1. sem. 2006.

GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. A revolução chilena e a ditadura militar. In: WASSERMAN, Claudia; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs.). *Ditaduras Militares na América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004. p. 79-101.

GUZMAN, Patricio. *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*. Madrid: I. Peralta/Ayuso, [s.f.].

KALLÁS, Ana Lima. Em nome da Ordem Democrática e da Reconciliação Nacional: Igreja Católica e imperialismo na América Latina – o caso chileno. *Revista História e Luta de Classes*, Porto Alegre, ano 4, n. 6, p. 45-52, nov. 2008.

LEIVA, Sebastian; Neghme, Fahra. *La política del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) durante la Unidad Popular y su influencia sobre los obreros y pobladores de Santiago*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2000. Tesis para optar por el grado de Licenciado en Educación en Historia y Geografía, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 2000.

MARÍN, Juan Carlos. *El ocaso de una ilusión: Chile 1967/1973*. Buenos AIRES: PICASO/INED, 2007.

MÁRQUEZ, Francisca; ZELADA, Valentina. *Colectivo Muralista Brigada Ramona Parra: murales urbanos en la lucha por la revolución social*. Santiago de Chile, Universidad Academia Humanismo Cristiano, Escuela de Antropología, Antropología Urbana, dic. 2004. Disponível em: <http://www.antropologiaurbana.cl/pdf>. Acesso em: 9 set. 2009.

MOLINA SILVA, Sergio. *El proceso de cambio en Chile: la experiencia 1965-1970*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.

MOULIÁN, Tomás. La vía chilena al socialismo: itinerario de la crisis de los discursos estratégicos da la Unidad Popular. In: PINTO VALLEJOS, Julio (coord). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: LOM, 2005. p. 35-56.

PAIVA, Mauricio. *Transição ao socialismo: as lições do Chile*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1984.

PINTO VALLEJOS, Julio (coord.). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: LOM, 2005.

QUIROGA, Patricio (ed.). *Salvador Allende: Obras escogidas (1970-1973)*. Barcelona: Crítica, 1989.

ROJAS, Robinson. Las fuerzas armadas chilena (I): el papel de los militares en el gobierno UP. *Causa ML*, Santiago de Chile, año 3, n. 21, jul./ago. 1971. Disponível em: <http://www.archivochile.com>. Acesso em: 25 jan. 2010.

_____. Las fuerzas armadas chilenas (III): el informe de los yanquis sobre las fuerzas armadas chilenas. *Causa ML*, Santiago de Chile, año 3, n. 21, jul./ago. 1971. Disponível em: <http://www.archivochile.com>. Acesso em: 25 jan. 2010.

_____. Golpe de Estado en Chile. *Ediciones Punto Final*, Santiago de Chile, año 1, n. 4, p. 1- 44, out. 1965.

SADER, Emir (dir.). *Chile 30 años: Allende vive!* Buenos Aires: Imprenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2003.

SADER, Eder; QUEVEDO, Santiago. Algunas consideraciones en relación a las nuevas formas de poder popular en poblaciones. *EURE*, Santiago de Chile, volume III, n. 7, p. 71-81, abr. 1973.

_____. *Democracia e ditadura no Chile*. São Paulo: Braziliense, 1984.

SANCHÉZ RODRÍGUEZ, Jesús. Reflexiones sobre la revolución chilena. Disponível em: <http://www.purochile.rojasdatabank.info/reflexiones.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2008.

VEGA, Luis. *La caída de Allende: anatomía de un Golpe de Estado*. Jerusalém: La Semana, 1983.

VERDUGO, Patricia. *Chile 1973: como os EUA derrubaram Allende*. São Paulo: Revan, 2003.

*** SOBRE AS DITADURAS CIVIL-MILITARES E A DITADURA CIVIL-MILITAR NO CHILE**

ABOS, Álvaro. La racionalidad del terror. *El Viejo Topo*, Barcelona, n. 39, dic.1999, p. 9-15.

AGÜERO, Felipe. Los civiles (la derecha) en la represión. In: VERA, Richard; AGUILERA, Silvia (dirs.). *Represión en dictadura: el papel de los civiles*. Santiago de Chile: LOM, 2005.

AGUILERA, Pilar; FREDES, Ricardo (eds.). *Chile: el otro 11 de septiembre*. Cuba: Ocean Press, 2003.

ALGUNAS RAZONES DEL PRONUNCIAMIENTO MILITAR. Disponível em: http://www.fundacionpinochet.cl/historia/doc_algunas.htm. Acesso em: 24 ago. 2009.

AMORÓS, Mario. *Chile, la herida abierta*. Madrid: Paz con Dignidad y AHIMSA, 2001.

_____. *La DINA: el puño de Pinochet*. Congreso Internacional de Americanistas, México DF, jul. 2009. Disponível em: <http://www.rebellion.org/docs/89873.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2010.

BONASSO, Miguel. Prefacio. In: PIETERSE, Jan N. et al. *Terrorismo de Estado*. El papel internacional de EEUU. Navarra: Txalaparta, 1990. p. 9-25.

CAPARELLI, Sérgio. *Ditaduras e Indústrias Culturais: no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1989.

CASTRO MUÑOZ, Guillermo. *Las Fuerzas Armadas en el Gobierno Militar*. Disponível em: http://www.fundacionpinochet.cl/historia/doc_FFAA_gob_militar.html. Acesso em: 24 ago. 2009.

CHILE: organismos de represión durante la dictadura militar (1973-1990). Disponível em: <http://www.archivochile.com>. Acesso em: 6 jan. 2010.

COMBLIN, Joseph. *A Ideologia de Segurança Nacional: o poder militar na América Latina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CULTURA CHILENA DURANTE LA DICTADURA. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 482-483, ago./sep. 1990, p. 1-281.

DÉLANO, Manuel; VERA, Richard; AGUILERA, Silvia (dirs.). *Represión en dictadura: el papel de los civiles*. Santiago de Chile: LOM, 2005.

FERNANDES, Ananda Simões. *Quando o inimigo ultrapassa a fronteira: as conexões repressivas entre a ditadura civil-militar brasileira e o Uruguai (1964-1973)*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

FRONTALINI, Daniel; CAIATI, Maria Cristina. *El mito de la guerra sucia*. Buenos Aires: CELS, 1984.

FUENTES, Miguel; SEPÚLVEDA, Jairo; SANFRANCISCO, Alexander. Espacios de represión, lugar de memoria. El Estadio Víctor Jara como centro de detención y tortura masiva de la dictadura en Chile. *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, España, Universidad de Cádiz, Facultad de Filosofía y Letras, v. 11, p. 1-286, 2009.

GARCÉS DURÁN, Mario. Historia y memoria del 11 de septiembre de 1973 en la población La Legua de Santiago de Chile. In: Pérotin-Dumon, Anne. (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. In: Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, Centro de Ética, 2007. Disponível em: http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php. Acesso em: 16 nov. 2009.

GARRETÓN, Manuel Antonio; SOSNOWSKI, Saul; SUBERCASEUAX, Bernardo. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1993.

GAZMURI, Cristián. *Una interpretación política de la experiencia autoritaria*. Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl>. Acesso em: 16 dez. 2009.

GONZÁLEZ FARFÁN, Cristian; BRAVO CHIAPPE, Gabriela. *Ecos del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago de Chile: LOM. 2009.

HERRERA CAMPOS, Marcos. Democracia tutelada y libertad de expresión en Chile. Memorias de las XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, UNCUYO, Mendoza, 2007. Disponível em: <http://www.redcomunicacion.org>. Acesso em: 24 nov. 2010.

HURTADO BECA, Cristina. Regime autoritário e setores populares urbanos no Chile: transformação das relações sociais (1973-1983). In: CHERESKY, Isiforo; CHONCHOL, Jacques (orgs.). *Crise e transformação dos regimes autoritários*. São Paulo: Ícone, 1986. p. 125-157.

JELÍN, Elisabeth. Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra. *Cadernos Pagu*, n. 29, jul./dez. 2007, p. 37-60. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n29>. Acesso em: 27 set. 2009.

JOFFILY, Mariana. *No centro da engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)*. São Paulo: USP, 2008. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2008.

LIRA, Elizabeth. El testimonio de experiencias políticas traumáticas: terapia y denuncia en Chile (1973-1985). In: Pérotin-Dumon, Anne (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Disponible em: http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php. Acceso em: 16 nov. 2009.

_____. La recuperación de la memoria desde las distintas percepciones de los actores. Disponible em: <http://www.vicariadelasolidaridad.cl/index1.html>. Acceso em: 7 dez. 2009.

LIRA, Elizabeth; CASTILLO, María Isabel. *Psicología de la amenaza política y del miedo*. Santiago de Chile: Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos/ILAS, 1991.

MATUS, Alejandra. *El libro negro de la justicia chilena*. Barcelona: Planeta, 1999. Disponible em: <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/lnegro>. Acceso em: 27 out. 2009.

MEMORIAS PARA CONSTRUIR LA PAZ (CRONOLOGIA). Arzobispado de Santiago. Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de Solidaridad. Disponible em: <http://www.vicariadelasolidaridad.cl>. Acceso em: 12 dez. 2009.

MONTEALEGRE ITURRA, Jorge. *Frazadas del Estadio Nacional*. Santiago de Chile: LOM, 2003.

ORELLANA, Carlos. La cultura chilena en el momento del cambio. *Cuadernos Hispanoamericanos*: La cultura chilena durante la dictadura, Madrid, n.482/483, ago./sep. 1990, p. 49-54.

ORTIZ DE ZÁRATE, Verónica Valdivia. *El golpe después del golpe: Leigh vs. Pinochet*. Chile 1960-1980. Santiago de Chile: LOM, 2003.

PADILLA BALLESTEROS, Elias. *La memoria y el olvido: detenidos desaparecidos en Chile*. Santiago de Chile: Orígenes, 1995.

PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional*. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. 2 v.

PÉREZ RAMOS, Carlos José. El genocidio en Chile: la construcción sociodiscursiva de la verdad. In: FEIERSTEIN, Daniel (coord.). *Terrorismo de Estado y Genocidio en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

PINEDO, Javier. Conservadores chilenos y su oposición a las reformas neoliberales de Pinochet. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 13, n. 1, ene./jun. 2002 Disponible em: http://www.tau.ac.il/eial/XII_1/pinedo.html. Acceso em: 06 out. 2009.

PIÑERA E., José. Pinochet: la verdad histórica.

Disponível em: http://www.fundacionpinochet.cl/historia/doc_pinochet.html. Acesso em: 24 ago. 2009.

POLICZER, Pablo. A polícia e a política de informações no Chile durante o governo Pinochet. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 22, 1998. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br>. Acesso em: 9 set. 2009.

ROJAS BAEZA, Paz (dir.). *La gran mentira: el caso de las "Listas de los 119" aproximaciones a la Guerra Psicológica de la Dictadura Chilena 1973-1990*. Santiago de Chile: Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU), 1994.

ROJAS, Maria Eugenia. *La represión política en Chile: los hechos*. Madrid: IEPALA, 1988.

ROJAS MIX, Miguel. *El dios de Pinochet: fisonomía del fascismo iberoamericano*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

_____. La dictadura militar en Chile e América Latina. In: WASSERMAN, Cláudia; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. *Dictaduras militares na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p.11-25.

ROJAS, Robinson. *Estos mataron a Allende: reportage a la masacre de un pueblo*. Barcelona: Martínez Rocca, 1974.

SALINAS URREJOLA, Isidora. Pinochetismo y memoria social: apuntes para la construcción de una historia del "otro". *Estudios Político Militares*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, Centro de Estudios Estratégicos, año 2, n. 4, p. 79-101. dic. 2002.

SIGAL, Silvia; SANTI, Isabel. Do discurso no regime autoritário: um estudo comparativo. In: CHERESKY, Isiforo; CHONCHOL, Jacques (orgs.). *Crise e transformação dos regimes autoritários*. São Paulo: Ícone, 1986. p. 179-212.

SOTO, Hernán. *La Constitución y los militares*.

Disponível em: <http://www.archivochile.com>. Acesso em: 12 fev. 2010.

URIBE, Armando. *El fantasma pinochet*. Barcelona: Gutenberg, 2005.

VALDÉS, Hernán. *Tejas Verdes: diario de um campo de concentración en Chile*. Santiago de Chile: LOM, 1996.

VERDUGO, Patrícia. *A caravana da morte*. Rio de Janeiro: Revan, 2001.

VIERA ÁLVAREZ, Christian; BASSA MERCADO, Jaime. Contradicciones de los fundamentos teóricos de la Constitución chilena con el Estado Constitucional: notas para su reinterpretación. *Revista de Derecho*, Valdivia, v. 21, n. 2, dic. 2008, p.131-150.

VILLAGRÁN, Fernando. Cuando el verdugo vistió de paisano. In: DÉLANO, Manuel; VERA, Richard; AGUILERA, Silvia (dirs.). *Represión en dictadura: el papel de los civiles*. Santiago de Chile: LOM, 2005.

VITALE, Luis. Intervenciones militares y poder factico en la política chilena (de 1830 a 2000). Disponível em: <http://www.rebellion.org>. Acesso em: 7 jul. 2009.

* SOBRE ANÁLISE MUSICAL

AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo. “Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron”: poesía política, engajamento e resistência na música popular uruguaia – o cancionero de Daniel Viglietti 1967-1973. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

AHARONIÁN, Coriún. Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 51, n. 88, jul. 1997, p. 61-74.

_____. El compositor y su entorno en Latinoamérica. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 55, n. 196, jul. 2001, p. 77-82.

ALBORNOZ, César. Posibilidades metodológicas del estudio de la música contemporánea en Chile desde el ámbito historiográfico. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 14 jul. 2008.

AUBERT, Laurent. *La musique de l'autre: les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. 10 ed. Paris: Georg Editeur/Ateliers d'ethnomusicologie, 2001.

BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na Canção de Protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998, p. 13-52.

_____. Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30. *Revista Brasileira de*

História, São Paulo, v. 8, n.15, set. 1987./fev. 1988, p. 107-122.

_____. Música e História. *Revista de História*, Porto Alegre, n. 119, jul. 1985/dez. 1988.

COUGO JÚNIOR, Francisco Alcides. *Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre a produção musical de Teixeira (1959-1985)*. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

DÉCART, Jorge Aravena. Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 55, n. 196, jul. 2001, p. 33-58.

DÍAZ-INOSTROZA, Patricia. La poesía trovadoresca em la canción popular chilena. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 54, n. 194, jul. 2000, p. 66-75.

DONAS, Ernesto. Problematizando la canción popular: un abordage comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 1960. *Anais do V Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> Acesso em: 28 mai. 2007.

DUARTE, Geni Rosa; GONZALEZ, Emilio. *A construção de si e do (no) outro: deslocamentos de músicos na Tríplice Fronteira (Brasil/Argentina/Paraguai)*. Disponível em: <http://www.revista.unioeste.br/index.php/espacoplural>. Acesso em: 27 fev. 2010.

FAZITO, Clarissa. *Tópica, polêmica e curta: a canção-panfleto na música popular brasileira*. Belo Horizonte: 2006. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. São Paulo: UNESP/ASSIS, 2006. Tese (Doutorado História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

_____. A censura à canção em espanhol durante a ditadura brasileira. *Revista de Estudios Literários*, Universidad Complutense de Madrid.

Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/censurab.htm>. Acesso em: 22 fev. 2008.

FONTES, Virginia. Música popular e política no Brasil – Chico Buarque de Hollanda, poesia e política. In: _____. *Reflexões Im-pertinentes: História e capitalismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005. p. 233-269.

GALLEGOS M., Álvaro. Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, año 40, jul./dez. 2006, n. 206, p. 97-101.

GARCIA, Tânia da Costa. Nova Canção: Manifesto e Manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. *Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular*, 2005. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl>. Acesso em: 23 set. 2006.

_____. Atahualpa Yupanqui e as representações do popular nos tempos de Perón. *Anais eletrônicos do VI Encontro Internacional da ANPHLAC*. Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro7>. Acesso em: 25 nov. 2009.

GARRIDO-LECCA, Celso. Reflexiones sobre el compromiso social de los compositores. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 55, n. 196, p. 87-88, jul. 2001.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 50, n. 185, p. 25-37, 1996.

_____. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 55, n. 195, ene. 2001.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. *Revista de História – Dossiê História e Música*, São Paulo, n. 157, p. 31-54, 2. sem. 2007.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *A identidade antifascista no cancioneiro da guerra civil espanhola*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

_____. El Gaucho sin Patria: a canção anarquista na Argentina. *Anos 90*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, Porto Alegre, v. 9, n. 15, 2001/2002, p. 93-118.

HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IKEDA, Alberto T. Música, política e ideologia: algumas considerações. Comunicação apresentada no *V Simpósio de Musicologia*, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba/Paraná, 18 a 21 de janeiro de 2001. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/@arquivo@/musica.htm>. Acesso em: 15 jan. 2010.

KALIMAN, Ricardo J. *Alhajita es tu canto: el capital simbólico de AtahualpaYupanqui*. 2. ed. Córdoba: Comunicarte, 2004.

KERBER, Alessander. *Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmem Miranda (1917-1940)*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese (Doutorado História) - Programa de Pós-Graduação em História,

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1976.

LUFT, Murray. La musique contestataire Latino-américaniquie. *Bulletin de Musique folklorique canadienne*, Montreal, 30 mar. 1996.

MARCHINI, M. Darío. *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad / De la utopía a la persecución y las listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

MATTHEY CORREA, Gabriel. Problemática de la música popular en Chile. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 55, n. 195, ene. 2001, p. 65-67.

MILSTEIN, Denise. Interacciones entre Estado y música popular bajo autoritarismo en Brasil y Uruguay. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm>. Acesso em: 16 mar. 2009.

MORAES, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em: 13 dez. 2008.

MORENO, Salvador. La música en la historia verdadera de la conquista de la Nueva España. *Cuadernos Hispano-Americanos*, Madrid, n. 134, fev. 1961, p. 201-215.

MOURA, José Barata. *Estética da canção política: alguns problemas*. Lisboa: Horizonte, 1977.

MUSRI, Fátima Graciela. Relaciones conceptuales entre Imusicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v.53, n. 192, jul. 1999, p. 13-26. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php>. Acesso em: 17 jan. 2007.

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

NÚÑEZ OLGUÍN, Juan Gustavo. Música, etnicidad y identidad mapuche: una mirada crítica al Chile multicultural. *Historia actual online*, Cádiz, n. 23. p. 147-154, 2010. Disponível em: <http://www.historiaactual.org/Publicaciones/index.php>. Acesso em: 5 jan. 2011.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 9, jul./dez. 2004, p. 22-31.

PELLEGRINO Guillermo. *Cantares del alma: biografía definitiva de Alfredo Zitarrosa*. Buenos Aires: Planeta, 2003.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ROSS, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Madrid: Seix Barral, 2009.

SALINAS CAMPOS, Maximiliano. Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 54, n. 193, ene. 2000, p. 45-82.

SERUGGS, T. M. Música y el legado de la violencia a finales del siglo XX en Centro América. *Revista Transcultural de Música*, 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/scruggs.htm>. Acesso em: 17 jul. 2010.

SILVA, Êça Pereira da. Chile e Cuba: a revolução na canção popular. *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*. Disponível em: <http://www.anphlac.org>. Acesso em: 25 fev. 2010.

SIMÕES, Sílvia S. Cultura de barricada vs. Cultura Militar: a legitimação do Partido Comunista em três canções da Guerra Civil Espanhola. *Revista Historiar*, Porto Alegre, ano 1, n. 1. Disponível em: http://www.revistahistoriar.com/ano_i_ed_01. Acesso em: 16 mar. 2010.

_____. Si somos americanos seremos una canción: música e história na América Hispânica na década de 1960. *Ameríndia*, Revista dos Alunos do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará, Ceará, v. 9, n. 1, p. 1-12, maio 2010. Disponível em: <http://www.amerindia.ufc.br>. Acesso em: 29 mai. 2010.

_____. Quando o passado legitima o presente: a música no III Reich. *Thema*, Revista do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, v. 7, n. 2, p. 1-18, 2. sem. 2010. Disponível em: <http://www2.ifsul.edu.br>. Acesso em: 4 jan. 2011.

STEIN, Hanns. Hanns Eisler: contra la tontera en la música. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, año 58, n. 201, ene./jun. 2004, p. 82-86.

ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (orgs.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

VASCONCELOS, José. *Acústica musical e organologia*. Porto Alegre: Movimento, 2002.

VARGAS, Herom. O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana.

Anais do V Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junho de 2004. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 28 mai. 2007.

VEGA, Carlos. Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, v. 51. n. 188, jul. 1997, p. 75-96.

VESCOVI, Rodrigo. Lecturas y canciones. In: _____. *Ecoss revolucionários, luchadores sociales, Uruguay 1968-1973*. Montevideo: Nóos, 2003. p. 440-446.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2004.

_____. “El nombre del hombre es pueblo”: as representações de Che Guevara na canção latino-americana. *Anais do V Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*.

Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 12 dez. 2005.

TROMBETTA, Gerson Luis. O círculo e a flecha: representações do tempo no desenvolvimento da música. *História, debates e tendências*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo. Dossiê Maio de 1968: o Brasil e o mundo. Passo Fundo, v. 8, n. 1, jan./jul. 2008, p. 215-225.

* OUTROS

ALEGRIA, Fernando. *Literatura y revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginación social. Imaginários sociales*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1979.

BEDARIDA, François. As responsabilidades do historiador expert. In: BOUTIER, Jean; JULIA, Dominique. *Passados recompostos: campos e canteiros da história*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1998. p. 145-153.

BENEDETTI, Mario. El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo. In: ZEA, Leopoldo (comp.). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 549-576

_____. Temas e problemas. In: MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo Perspectiva, 1979. p. 363-381.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. 3 v.

BONILLA, Abelardo. Concepto histórico de la Hispanidad. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 120, p. 247-254, dic.1959.

BUNSTER, Enrique. *Chile, país excepcional*. Santiago de Chile: Ministerio de Relaciones Exteriores, [s.d.].

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1993.

_____. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHE GUEVARA, Ernesto. *Obras completas*. Buenos Aires: Macla, 1997.

_____. *Obras escogidas: 1957-1967*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985.

COLLUCIO, Félix; COLLUCIO, Susana B. *Dicionário folklórico argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra, 2006. 2 t.

CORREA SUTIL, Sofia. El corporativismo como expresión política del socialcristianismo. *Teología y vida*, Santiago de Chile, v. 49, n. 3, 2008.
Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php>. Acesso em: 3 set. 2009.

_____. El pensamiento en el siglo XX bajo la sombra de Portales. In: TERÁN, Oscar (coord.). *Ideas en el siglo: intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

DANEMANN, Manuel. *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago de Chile: Universitaria, 1998.

DEVÉS VALDÉS, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*. Buenos Aires: Biblos, 2003. 3 t.

_____. El concepto de identidad en las ciencias humanas y en la política. *Textos de História*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB, Brasília, v. 4, n. 1, 1996, p.181-190.

_____. *Los que van a morir te saludan: Historia de una masacre – Escuela de Santa María de Iquique*, 1907. Santiago de Chile: LOM, 1987.

_____. O pensamento nacionalista na América Latina e a reivindicação da identidade econômica (1920-1940). *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10. n. 20, 1997.

DICIONÁRIO DE MODISMOS CHILENOS. Disponível em: <http://www.mainframe.cl>. Acesso em: 7 dez. 2009.

DONOSO, Ricardo. *Las ideas políticas en Chile*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

EDWARDS, Alberto. *La fronda aristocrática en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional, 1928.

ENCINA, Francisco Antonio. *La Literatura Histórica Chilena y el Concepto Actual de Historia*, Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1997 [1934].

_____. *Nuestra inferioridad económica*. 5.ed. Santiago de Chile: Editorial Universitária, 1981 [1911].

EYZAGUIRRE, Jaime. *Hispanoamérica del dolor y otros estudios*. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979 [1947].

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Caliban e outros ensaios*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Oralidade e memória em projetos testemunhais. In: LOPES, Antonio Herculano et al. (orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 195-203.

FREI, Eduardo. *Pensamento e ação*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

GAZMURI, Cristián. *La clase media en el Chile del siglo XX*. Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl>. Acesso em: 16 dez. 2009.

GODOY, Flena. Sobre a poesia política de Neruda. *Revista de Letras*, Curitiba, n. 65, p.71-91, jan./abr. 2005.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. 6 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRICOLI, Zilda Maria Lokoi. *Lutas sociais na América Latina: Argentina, Brasil, Chile*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. América Latina: a busca de uma identidade. In: *Vydia*, Santa Maria, Faculdades Franciscanas (FAFRA), v. 16, n. 27, jan./jun. 1997, p. 7-26.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. de Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HYENNE, Roberto. *El bandido chileno Joaquin Murieta en Califórnia*. 10. ed. Santiago de Chile: Imprenta Valparaiso de Federico T. Lathrop, 1902.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. *Sobre História: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Revolucionários: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

_____. Os intelectuais e o antifascismo. In: SOCHOR, Lubomír et al. *História do Marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p.257-314. v. 9.

_____. *Rebeldes Primitivos: estudos sobre as formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

HOBSBAWM, Eric; TERENCE, Ranger. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JOCELYN-HOLT LETELIER, Alfredo. *La independencia de Chile: tradición, modernización y mito*. Madrid: MAPFRE, 1992.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LIZCANO, Manuel. El humanismo ibérico. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 120, p. 212-219, dic.1959.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

LÖWY, Michael. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

MACCIOCCHI, Maria-Antonietta. *A favor de Gramsci*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

MAIGUASHCA, Juan. Dirigentes políticos y burócratas: el Estado como institución en los países andinos, entre 1830 y 1890. In: _____. (ed.) *Historia de America Andina*. Quito: Universidad Simon Bolívar, 2003. v. 5.

ORTIZ, Rescaniere. *El quechua y el aymara*. Madrid: MAPFRE, 1992.

PADRÓS, Enrique Serra. Fronteiras e integração fronteiriça: elementos para uma abordagem conceitual. *Humanas*, Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, v. 17, n. 1/2, jan./dez. 1994, p. 63-85.

PALACIOS, Nicolás. *Raza Chilena*: libro escrito por un chileno e para los chilenos. 2. ed. Santiago de Chile: Editorial Chilena, 1918.

PINEDO, Javier. *El pensamiento de los ensayistas y científicos sociales en los largos años 60 en Chile: los herederos de Francisco A. Encina*. *Atenea*, Concepción, n. 492, 2. sem. 2005, p. 69-120. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp>. Acesso em: 16 ago. 2009.

PINTO VALLEJOS, Julio; VALDIVIA ORTÍZ DE ZÁRATE, Verónica; ARTAZA BARRIOS, Pablo. Pátria y clase en los albores de la identidad pampina (1860-1890). *Historia*, Santiago de Chile, v. 36, ago. 2003, p. 275-332. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php>. Acesso em: 12 ago. 2008.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 103-130

PURCELL, Fernando. Discursos, práticas e atores na construção do imaginário nacional chileno (1810-1850). Documentos. In: PIMENTA, João Paulo et al. *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas: região do Prata e Chile*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

RAMÓN, Armando de. *Santiago de Chile (1541-1991): historia de una sociedad urbana*. Madrid: MAPFRE, 1992.

_____. La población informal: poblamiento de la periferia de Santiago de Chile 1920-1970. *EURE*, Santiago de Chile, v. 16, n. 50, p. 5-17, 1990.

RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. O contexto de 1968. In: HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003. p. 19-26.

RICOEUR, Paul. Os abusos da memória natural: memória impedida, memória manipulada, memória comandada de modo abusivo. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: UNICAMP, 2007. p. 82-104.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARLO, Beatriz. A retórica testemunhal. In: _____. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 45-68.

SAUNDERS, Francês Stonor. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate, 2001.

SILVA FILHO, José Carlos Moreira da. Dever de memória e a construção da história viva: a atuação da Comissão de Anistia do Brasil na concretização do direito à memória e à verdade. In: PADRÓS, Enrique Serra et al. (orgs.) *A Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória. O fim da ditadura e o processo de redemocratização*. Porto Alegre: CORAG, 2009. v. 4. p. 47-92.

STRADA, Vittorio. Da “revolução cultural” ao “realismo socialista”. In: SOCHOR, Lubomír et al. *História do Marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 9. p. 109-219.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. São Paulo: UNICAMP, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

TRAVERSO, Enzo. *Le passe, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique, 2005.

TROTSKY, Leon. Realismo socialista e arte revolucionária. *Oitenta*, Porto Alegre, n. 1, 1979, p. 29-34.

PINOCHET UGARTE, Augusto. *Geopolítica: diferentes etapas para el estudio geopolítico de los Estados*. Santiago de Chile: Estado Mayor General del Ejército – Revistas y Publicaciones Militares, 1968.

VICUÑA CIFUENTES, Julio. *Mitos y supersticiones en Chile: recogidos de la tradición oral chilena – con referencias comparativas a los de otros países latinos*. Santiago de Chile: Universitaria, 1915.

VILLALOBOS, Sergio. *La vida fronteriza en Chile*. Madrid: MAPFRE, 1992.

VITALE, Luis. Para la historia del movimiento obrero: declaraciones de principios. Disponível em: <http://www.archivochile.com>. Acesso em: 17 fev. 2010.

WASSERMAN, Cláudia. Percurso intelectual e historiográfico da questão nacional e identitária na América Latina: as condições de produção e o processo de repercussão do conhecimento histórico. *Anos 90*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História - UFRGS, Porto Alegre, n. 18, p. 99-123, dez. 2003.

WILLET, John. Arte e revolução. In: SOCHOR, Lubomír et al. *História do Marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 9. p. 77-108.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Sílvia Sônia Simões

CANTO QUE HA SIDO VALIENTE SIEMPRE SERÁ CANCIÓN NUEVA:
O CANCIONEIRO DE VÍCTOR JARA E O
GOLPE CIVIL-MILITAR NO CHILE

ANEXOS



Porto Alegre
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Sílvia Sônia Simões

CANTO QUE HA SIDO VALIENTE SIEMPRE SERÁ CANCIÓN NUEVA:
O CANCIONEIRO DE VÍCTOR JARA E O
GOLPE CIVIL-MILITAR NO CHILE

ANEXOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador:
Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Porto Alegre
2011

SUMÁRIO

1 LETRAS DAS CANÇÕES	p. 3
<i>La Población</i>	p. 3
Letras das canções citadas no capítulo 3	p. 14
2 DISCOGRAFIA DE VÍCTOR JARA	p. 49
Discos de longa duração e singles de 1966 a 1973	p. 49
Gravações ao vivo	p. 56
Últimas gravações com edição póstuma	p. 59
3 FOTOS E ILUSTRAÇÕES	p. 60
4 CARTA ABIERTA A VÍCTOR JARA: ÁNGEL PARRA, DICIEMBRE 1987.	p. 73
5 REPORTAGENS	p. 76
<i>18 mayo 2008: Cierran investigaciones en Chile por el crimen de Víctor Jara.</i>	p. 76
<i>27 mayo 2009: Procesan a un ex recluta acusado del asesinato de Víctor Jara.</i>	p. 77
<i>27 mayo 2009: Los estremecedores testimonios de cómo y quiénes asesinaron a Víctor Jara.</i>	p. 79
<i>4 junio 2009: Exhuman los restos de Víctor Jara.</i>	p. 89
<i>19 junio 2009: La Corte chilena rechaza recurso de amparo de uno de los presuntos autores de la muerte de Víctor Jara.</i>	p. 91
<i>14 julio 2009: En libertad el ex soldado procesado por el asesinato de Víctor Jara.</i>	p. 92
<i>22 agosto 2009: Reconstituyen hallazgo del cadáver de Víctor Jara.</i>	p. 93
<i>15 octubre 2009: El Estadio Víctor Jara fue declarado Monumento Nacional.</i>	p. 95
<i>28 noviembre 2009: Víctor Jara: la despedida pendiente.</i>	p. 97
<i>4 diciembre 2009: Centenares de chilenos empiezan a dar el último adiós a Víctor Jara.</i>	p. 99
<i>5 diciembre 2009: El segundo entierro de Víctor Jara.</i>	p. 101
<i>6 diciembre 2009: Miles de personas dan el último adiós a Víctor Jara.</i>	p. 103
<i>25 enero 2010: Víctor Jara elegido mejor compositor chileno de todos los tiempos.</i>	p. 105
<i>4 junio 2010: El Ejército chileno despide al general Óscar Izurieta, actual subsecretario Defensa.</i>	p. 107
<i>17 agosto 2010: La Justicia chilena rechaza ampliar pesquisas por el asesinato de Víctor Jara.</i>	p. 109
<i>25 enero 2011: El Gobierno chileno vuelve a pedir que se procese a cuatro militares por la muerte de Víctor Jara.</i>	p. 111
<i>31 enero 2011: La viuda de Víctor Jara pide el reintegro de un investigador de la muerte de su marido.</i>	p. 113

LA POBLACIÓN

Lado A

- 1) Lo único que tengo - tonada (Víctor Jara)
- 2) En el río Mapocho – galope (Víctor Jara)
- 3) Luchín - canto a lo humano (Víctor Jara)
- 4) La toma. 16 de marzo de 1967 - galope (Víctor Jara)

Lado B

- 5) La carpa de las coligüillas - tonada (Víctor Jara)
- 6) El hombre es un creador – polka (Víctor Jara)
- 7) Herminda de la Victoria - canto a lo divino (Víctor Jara)
- 8) Sacando pecho y abrazo - cueca (Víctor Jara)
- 9) Marcha de los pobladores - marcha (Víctor Jara)

LO ÚNICO QUE TENGO

Quién me iba a decir a mí,
cómo me iba a imaginar
si yo no tengo un lugar
si yo no tengo un lugar
si yo no tengo un lugar
en la tierra.

*Y mis manos son lo único que tengo
y mis manos son mi amor y mi sustento.
Y mis manos son lo único que tengo
son mi amor y mi sustento.*

No hay casa donde llegar,
mi paire y mi maire están
más lejos de este barrial
más lejos de este barrial

más lejos de este barrial
que una estrella.

*Y mis manos son lo único que tengo
y mis manos son mi amor y mi sustento.
Y mis manos son lo único que tengo
son mi amor y mi sustento.*

Quién me iba a decir a mí
que yo me iba a enamorar
cuando no tengo un lugar
cuando no tengo un lugar
cuando no tengo un lugar
en la tierra.

*Y mis manos son lo único que tengo
y mis manos son mi amor y mi sustento.
Y mis manos son lo único que tengo
son mi amor y mi sustento.*

Barrial: lodaçal; relativo ao bairro.

EN EL RÍO MAPOCHO

En el río Mapocho
 mueren los gatos,
 y en el medio del agua
 tiran los sacos,
 pero en las poblaciones,
 con la tormenta,
 hombres, perros y gatos
 es la misma fiesta.
 Dicen que en estos caso'es
 mejor reírse,
 y en el medio del barro
 venga una pilsen.
 Un niño juega en medio
 de la tormenta,
 que es capitán de un buque
 que se dio vuelta.
 Vamos sacando guaguas,
 mesas, paredes,
 no nos asusta el cielo
 llueve que llueve.
 Más me asustara yo,
 si llega el caso,
 que mi negra no quiera
 darme un abrazo.
 La ventolera, el agua,
 botan las casas,
 pero no se acogina
 uno que trabaja.
 Bueno estaría aquello
 y que fuera cierto
 que nos riamos un día
 'e los elementos.

Tirar: jogar, derrubar

Pilsen: cerveja

Que se dio vuelta: afundar, naufragar.

Guagua: nenê, criança de colo.

Ventolera: golpe forte de vento.

Botan: lançar na água.

Acojinar: amedrontar, apavorar.

LUCHÍN (CANTO A LO HUMANO)

Recitado por un niño:
Naranjita, naranjita
por qué llora.
Porque tengo que llorar.
Anoche pasó mi novia
Y no me quiso saludar.
Los pañuelos de mi novia
No se llavan con jabón,
Se llavan con agüita
de sangre 'e mi corazón.
 Frágil como un volantín
 en los techos de Barrancas,
 jugaba el niño Luchín
 con sus manitos moradas,
 con la pelota de trapo,
 con el gato y con el perro,
 el caballo lo miraba.
 En el agua de sus ojos
 se bañaba el verde claro
 gateaba a su corta edad
 con el potito embarrado,
 con la pelota de trapo
 con el gato y con el perro
 el caballo lo miraba.
 El caballo era otro juego,
 en aquel pequeño espacio,
 y al animal, parecía,
 le gustaba ese trabajo,
 con la pelota de trapo
 con el gato y con el perro
 y con Luchito mojado ...
 Si hay niños como Luchín
 que comen tierra y gusanos,
 abramos todas las jaulas
 pa' que vuelen como pájaros
 con la pelota de trapo
 con el gato y con el perro
 y también con el caballo.

Naranjita: laranjinha; alma gêmea.

Pañuelo: lenço

Agüita: fio de água, “aguinha”.

Volantín: pandorga; equilibrista.

Techo: teto, telhado.

Manitos moradas: mãozinhas roxas, neste caso, de frio.

Pelota de trapo: bola de pano.

Gateaba a su corta edad: engatinhava sua pequena, curta idade.

Potito embarrado: bundinha cheia de barro.

Gusanos: vermes.

LA TOMA - 16 MARZO 1967

Testimonio de pobladora:

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 tomar los 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 toda la gente en carretelas, en carritos de mano, toda la gente con su mochila, es decir, con sus cosas de comida. Y entonces esa noche nosotros nos fuimos hacia adentro, pasado el canal, y ese fue el accidente que tuvo esa señora de la guagua, la señora me parece que estaba encinta, me parece... No, se había mejorado hace poco de guagua.

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,
nos toca el cuarenta y cinco
ojalá que nos resulte.
A mi compairito Julio
no lo veo por niún lao,
ojalá que haya alcanzao
a pescar todos los bultos.
Soldados de la mañana
dicen que dieron el dato
mejor no caiga en mis manos
el traidor, el desgraciado.

Hablado:

...Apúrate Juan, ahí no más!
no soltis los bultos nunca!
Seguí a la Berta, ya falta poco.
Cuidado con esas ollas niña!
¿Está durmiendo la Herminda?
Por qué el destino nos da
la vida como castigo?
Pero nadie me acobarda
si el futuro esta conmigo.

Hablado:

Apúrele!
Te imaginai? Una casa!
Cállate, corre!
Ay, al fin, al fin...
¿Qué fue eso?
Ya llegamos!
¿...y la Herminda?
... duerme.

Pobladora: moradora de uma población ou de uma población callampa, semelhante às favelas brasileiras.

Encinta: grávida.

Mejorado hace poco de guagua: havia se recuperado a pouco do parto; dado a luz recentemente.

Pacos: carabineiros. No Chile, instituição técnica e de caráter militar, responsável por manter a ordem e a segurança pública interior em todo o território da República.

Dejar la escoba: provocar um desastre.

Sujetar: segurar

Tocar: ser de interesse ou proveito; o que pertence ou é repartido entre várias pessoas; momento oportuno de fazer algo.

Lao: lado

Pescar: tomar conta

Bultos: doentes

Dato: dar a informação, o “trabalho”, dedurar, delatar.

Ollas: panela de barro ou metal.

LA CARPA DE LAS COLIGÜILLAS

Hombre:

A quién estai esperando
 en esa carpa llovida
 si están todos trabajando
 compañera coligüilla.

Mujeres:

Yo espero,
 y mi compañera espera
 lo que yo espero,
 'tamos todas esperando
 que llegue un joven soltero.
 El día,
 el día que nos vinimos
 a la toma'e terreno
 se armaron algunas ranchas,
 pero esta casa primero.
 Naiden que venga a esta carpa,
 saldrá lo mismo que entró,
 aquí se quitan las ganas
 los que no tienen amor.

Hombre:

Hay que ver las coligüillas
 se instalaron religero,
 es que tenían clientes
 antes de tener terreno.

Mujeres:

A 'onde vaiga,
 A 'onde vaiga la gente
 llegamos losotras,
 dispuestas, a lo que sea,
 sea fiesta o sea rosca.

Hombre:

Compañera coligüilla,
 siempre dispuesta a farrear,
 aquí las farras son menos
 y los trabajos son más.

Carpa: barraca; tenda; toldo.

Coligüilla: prostituta, meretriz.

Rancha: barracão

Gana: desejo, vontade.

Religero: rápido, depressa, ligeiro.

Rosca: briga; enfrentamento.

EL HOMBRE ES UN CREADOR

Igualito que otros tantos
 de niño aprendí a sudar,
 no conocí las escuelas
 ni supe lo que es jugar.
 Me sacaban de la cama
 por la mañana temprano
 y al la'íto 'e mi papá
 fui creciendo en el trabajo.
 Con mi pura habilidad
 me las di de carpintero,
 de estucador y albañil,
 de gásfiter y tornero;
 puchas! que sería bueno
 haber tenido instrucción,
 porque de todo elemento
 el hombre es un creador.
 Yo le levanto una casa
 o le construyo un camino,
 le pongo sabor al vino,
 le saco humito a la fábrica,
 voy al fondo de la tierra
 y conquisto las alturas,
 camino por las estrellas
 y hago surco a la espesura.
 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.

Estucador: operário que trabalha com acabamento em ornamentos de relevos em muros, tetos.

Albañil: pedreiro.

Gásfiter: aquele que trabalha nos serviços de iluminação a gás e de calefação.

Tornero: o que faz trabalhos no torno ou que os fabrica.

Hago surco a la espesura: fazer fendas, brechas, em algo muito espesso e denso. Ou, também, em algo sujo e cheio de graxa.

Del suelo me paro: estar no chão e conseguir se pôr de pé; vencer uma adversidade.

Prestar: emprestar; contribuir para a conquista

HERMINDA DE LA VICTORIA

Testimonio de pobladora:

*Y gracias a nuestro triunfo que es ahora que
estamos viviendo como gente, se dice.
Tenemos nuestro sitio, nuestra casa, que es la
población Herminda de la Victoria.*

Herminda de la Victoria
murió sin haber luchado,
derecho se fue a la gloria
con el pecho atravesado.
Las balas de los mandados
mataron a la inocente,
lloraban madres y hermanos
en el medio de la gente.
Hermanos se hicieron todos,
hermanos en la desgracia,
peleando contra los lobos,
peleando por una casa.
Herminda de la Victoria
nació en el medio del barro,
creció como mariposa,
en un terreno tomado.
Hicimos la población
y han llovido tres inviernos,
Herminda en el corazón
guardaremos tu recuerdo.

Gloria: usado no sentido religioso, para aqueles que
no céu contemplam Deus em estado de boa ventura.
Mariposa: borboleta.

SACANDO PECHO Y BRAZO

Diálogo de animación:

- Popeye, oh, alcánzame los clavos de una i media que tenís ahí.
- No los teno ná aquí yo.
- No los tenís, y quién los tiene entonces?
- Parece que los tiene “el laucha” oh
- “El laucha!”, ese gallo sabís hace una hora que se echó el pollo, no lo he visto más hombre.
- Si parece que el muchacho bajó a la caleta del finao Riquelme, pa’ pegarse un pencazo oh
- Oye, que es fresco y queda puro harto por construir todavía puh
- Pero qué, si ese desgraciao es más flojo que la mandíbula de arriba oh
- Chis y va a llegar más cocio que poto ‘e guagua, lo estoy viendo
- Si está acostumbrao ese desgraciao
- Permiso compañeros...
- Adelante compañerita, y tenga cuidado que no la vayamos a clavar por aquí no más
- Quiubo, m’hijita rica, cómo le va
- Oye, ya pues, a trabajar, a trabajar, cabros, vamos, vamos
- Pónganle el hombro puh, compañeros, como es eso ñor?
- Al “laucha” hay que ir a buscarlo lueguito no más.

Dicen que los ricachones,
están muy, muy extraños,
dicen porque los rotitos,
se han puesto, se han puesto
alzaos.

Álzame esas paredes,
póngame un techo
me gritoneó mi negra
sacando pecho.
Sacando pecho y brazo
poniendo puertas,
esta toma no es toma,
parece fiesta.
Parece fiesta ahora
feliz mañana,
vamo ‘a sacar la casa,
por la ventana.
Por la ventana entre el

sol y la luna,
y tengamos los pobres
un poco 'e fortuna.
Un poquito ‘e fortuna,
verdad Felicia,
vuélvete la fortuna
un poco 'e justicia.
¡Pucha que estoy feliz
con la Agüita ‘e la Perdiz!

Testimonio de pobladora:

Cuando ya tengamos las casas... Si es lo que más uno ha deseado, tener una casa pa’ los niños, porque uno siempre añora tener algo pero para sus hijos, que uno después se puede morir y queda para ellos ya, queda algo para ellos.

Clavos: pregos

Laucha: pessoa astuta; rato pequeno.

Gallo: um tipo, um homem.

Echar al pollo: fugir, se mandar.

Caleta: grêmio de transportadores de mercadorias, especialmente nos portos de mar.

Finao: finado, morto.

Pencazo: grande quantidade de coisas.

Fresco: sem vergonha, cara dura, cara de pau.

Puro harto: muita coisa por fazer

Flojo: folgado, preguiçoso.

Cocio: ébrio

Poto de guagua: é a expressão *potoguagua*, que significa andar sempre ou estar bêbado.

Clavar: prender, segurar no local, mais do que o tempo que a pessoa está disposta a ficar.

Quibo: qué hubo? O que aconteceu?

Cabros: crianças, jovens, ao redor de 08 a 18 anos.

Iñor: senhor

Extrañado: surpreso

Rotito: de forma coloquial, designa os pobres e despossuídos. O *roto* é associado com atributos físicos – feições indígenas, cabelo e pele escuros, estatura baixa – e com características que seriam

inerentes a ele – preguiça, desonestidade, má educação, grosseria e alcoolismo.

Sacando pecho: estufando o peito, ficando orgulhoso, envaidecido.

Fortuna: êxito, sorte favorável, aqui vinculada à justiça.

Agüita de la Perdiz: población da cidade de Concepción, cuja *toma* teve início em 13 de abril de 1958, constituindo a *toma* mais antiga de Concepción.

Añorar: recordar com pena a ausência, privação ou perda de alguém ou algo muito querido.

MARCHA DE LOS POBLADORES

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.
 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.
 Sin techo es como vivir sin pan,
 sin pan es como vivir sin vida,
 sin razón, sin fe, sin justicia,
 sin esperanza, sin alegría.
 Con techo la vida es mucho mejor,
 mejor con nuestra organización,
 para los que no han nacido
 trabajemos siempre unidos
 y será Chile el gran hogar.

Hogar: lar; família ou grupo de parentes que moram juntos; em oposição a *sin hogar*, que significa sem teto.

LETRAS DE CANÇÕES CITADAS

VENCEREMOS (VERSÃO OFICIAL 1970)

CLAUDIO ITURRA – SERGIO ORTEGA

Desde el hondo crisol de la patria
se levanta el clamor popular,
ya se anuncia la nueva alborada,
todo Chile comienza a cantar.

Recordando al soldado valiente
cuyo ejemplo lo hiciera inmortal,
enfrentemos primero a la muerte,
traicionar a la patria jamás.

*Venceremos, venceremos,
mil cadenas habrá que romper,
venceremos, venceremos,
la miseria (al fascismo) sabremos vencer.*

Campesinos, soldados, mineros,

la mujer de la patria también,
estudiantes, empleados y obreros,
cumpliremos con nuestro deber.

Sembraremos las tierras de gloria,
socialista será el porvenir,
todos juntos haremos la historia,
a cumplir, a cumplir, a cumplir.

VENCEREMOS (VERSÃO CAMPANHA 1970)

VÍCTOR JARA – SERGIO ORTEGA

Aquí va todo el pueblo de Chile,
aquí va la Unidad Popular.
Campesino, estudiante y obrero:
compañeros de nuestro cantar.

Concerniente de nuestra bandera
la mujer ya se ha unido al clamor.
La Unidad Popular vencedora
será tumba del yanqui opresor.

*Venceremos, venceremos
con Allende en septiembre a vencer.
Venceremos, venceremos
la Unidad Popular al poder.*

Con la fuerza que surge del pueblo
una patria mejor hay que hacer,
a golpear todos juntos y unidos
al poder, al poder, al poder.

Si la justa victoria de Allende
la derecha quisiera ignorar
todo el pueblo resuelto y valiente
como un hombre se levantará.

TODOS JUNTOS*LOS JAIVAS*

Hace mucho tiempo que yo vivo preguntándome
 Para qué la tierra es tan redonda y una sola no más
 Si vivimos todos separados
 Para qué son el cielo y el mar
 Para qué es el sol que nos alumbra
 Si no nos queremos ni mirar

Tantas penas que nos van llevando a todos al final
 Cuantas noches, cada noche, de ternura tendremos que dar
 Para qué vivir tan separados
 Si la tierra nos quiere juntar
 Si este mundo es uno y para todos
 Todos juntos vamos a vivir

DO ÁLBUM *TODOS JUNTOS*, 1972.

EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ*Víctor Jara*

El derecho de vivir
 poeta Ho Chi Minh,
 que golpea de Vietnam
 a toda la humanidad.
 Ningún cañón borrará
 el surco de tu arrozal.
 El derecho de vivir en paz.

Indochina es el lugar
 mas allá del ancho mar,
 donde revientan la flor
 con genocidio y napalm.
 La luna es una explosión
 que funde todo el clamor.
 El derecho de vivir en paz.

Tío Ho, nuestra canción
 es fuego de puro amor,
 es palomo palomar
 olivo de olivar.
 Es el canto universal
 cadena que hará triunfar,
 el derecho de vivir en paz.

DO ÁLBUM *EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ*, 1971.

ABRE LA VENTANA*VÍCTOR JARA*

María, abre la ventana
y deja que el sol alumbre
por todos los rincones
de tu casa.

María, mira hacia afuera
nuestra vida no ha sido hecha
para rodearla de sombras
y tristezas.

María ya ves,
no basta nacer, crecer, amar,
para encontrar la felicidad.
Pasó lo más cruel,
ahora tus ojos se llenan de luz
y tus manos de miel.

María...
Tu risa brota como la mañana
brota en el jardín.
María...

DO ÁLBUM *EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ*,
1971.

LOS MOMENTOS*LOS BLOPS*

Tu silueta va caminando
con el alma triste y dormida,
ya la aurora no es nada nuevo
pa' tus ojos grandes y pa' tu frente;
ya el cielo y sus estrellas
se quedaron mudos, lejanos y muertos
pa' tu mente ajena.

Nos hablaron una vez cuando niños,
cuando la vida se muestra entera,
que el futuro, que cuando grandes,
ahí murieron ya los momentos,
sembraron así su semilla
y tuvimos miedo, temblamos,
y en ésto se nos fue la vida.

Cada uno aferrado a sus dioses,
productos de toda una historia,
los modelan y los destruyen
y según eso ordenan sus vidas;
en la frente les ponen monedas,
en sus largas manos les cuelgan
candados, letreros y rejas.

DO ÁLBUM *LOS BLOPS*, 1970.

MUCHACHAS DEL TELAR (O LAS OBRERAS DEL TELAR)*VÍCTOR JARA*

A ti
te llamaría Ana,
te llamaría Juana,
te llamaría Rosa,
te llamaría hermosa
hilandera morena,
pequeña mariposa,
obrero del telar.

Que fuiste
esclava de la fábrica,
esclava de la máquina,
esclava de un horario,
esclava de un salario,
hilandera morena,
pequeña mariposa,
obrero del telar.

Gira, gira, gira,
gira muchacha,
gira el ovillo
de tu destino.
Gira, gira, gira,
gira muchacha,
teje el hilo
de tu destino.

Tu vida está en el taller,
ahí se podrán tejer
con tus manos y las demás
telas que vistan la libertad.

DO *SINGLE OIGA PUES M'HIJITA*, 1971.

NI CHICHA NI LIMONÁ

VÍCTOR JARA

Arrímese mas pa' ca
aquí donde el sol calienta,
si uste' ya está acostumbrado
a andar dando volteretas
y ningún daño le hará
estar donde las papas queman.

*Usted no es na'
ni chicha ni limoná
se la pasa manoseando
caramba zamba su dignidad.*

La fiesta ya ha comenzao
y la cosa está que arde
uste' que era el más quedao
se quiere adueñar del baile
total a los olfáticos
no hay olor que se les escape.

Si queremos más fiestoca
primero hay que trabajar
y tendremos pa' toítos
abrigo, pan y amistad
y si usted no está de acuerdo
es cuestión de uste' nomás
la cosa va pa' delante
y no piensa recular.

Ya déjese de patillas
venga a remediar su mal
si aquí debajito 'el poncho
no tengo ningún puñal
y si sigue hociconeando
le vamos a expropiar
las pistolas y la lengua
y toíto lo demás.

DO ÁLBUM *EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ*, 1971.

LAS CASITAS DEL BARRIO ALTO*MALVINA REYNOLDS - VÍCTOR JARA*

Las casitas del barrio alto
con rejas y antejardín,
una preciosa entrada de autos
esperando un Peugeot.

Hay rosadas, verdecitas,
blanquitas y celestitas,
las casitas del barrio alto
todas hechas con recipol.

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.
(y todos triunfan con prolén)

Juegan bridge, toman martini-dry
y los niños son rubiecititos
y con otros rubiecititos
van juntitos al colegio high.

Y el hijito de su papi
luego va a la universidad
comenzando su problemática
y la intrínquis social.

Fuma pitillos en Austin mini,
juega con bombas y con política,
asesina generales,
y es un gángster de la sedición.

DO ÁLBUM *EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ*, 1971.

EL DESABASTECIMIENTO*VÍCTOR JARA*

Señores voy a contarles
lo del abastecimiento,
que causa tanto tormento
a gente tan refinada.

Se quejan de que no hay nada,
que no soportan las colas,
cuando quieren juntar rabia
golpean las cacerolas.

Aunque no soy erudito
en el arte culinario,
voy a darles una receta
señoras del barrio alto:
se toman tres miguelitos,
se revuelven con linchacos
y en salsa de karateca
se lumpenea un buen rato.

Que no le falte el aliño,
Vilarines y Sofofas,
trece gramos de Hasbún
para darle cuerpo a la sopa,
y como plato de fondo
ossobuco a la Garsena,
con papitas Freitaditas
y huevitos de Dunny Edwards.

Usted que enfrentó la dieta
y come a la americana,
que se come a la familia
Barros Luco y Barros Jarpa,
como tiene neurastenia
por cuestiones de comida,
cuando recete otro paro
también pare la cocina.

DA OBRA COLETIVA *NO VOLVEREMOS ATRAS*, 1973.

LA BALA

VÍCTOR JARA – JAIME CAICEDO

Voy a contarles la historia
ay de la bala, ay de la bala
y si el pulso tengo bueno
voy a hacer fama, voy a hacer fama.

Póngale mucha atención
a esta copla, a esta copla
no vaya a ser que les toque
una bala loca, una bala loca.

*La bala se dispara, ay se dispara
en Cuba, Vietnam y Chile, ay se dispara
la bala se dispara, ay se dispara
se disparó.*

En las manos del obrero
nació la bala, nació la bala
y en las manos de los ricos
se hizo mala, se hizo mala.

Muchos pobres han caído
en la represión, en la represión
volviendo la bala al nido
de su nación, de su nación.

La usaron para matar al campesino
al campesino, al campesino
pero hallaron resistencia
los asesinos, los asesinos.

Esto que digo, señores
no es un ardid, no es un ardid
fue lo mismo que ocurrió
allá en Ranquil, allá en Ranquil.

Mucho daño le ha hecho al pueblo
la gente rica, la gente rica
usando el confesionario
de los curitas, de los curitas.

Ahora las cosas han cambiado
sin aforismos, sin aforismos
porque la iglesia camina
hacia el socialismo, hacia el socialismo.

Si en materia de balazos
hay una cuesta, hay una cuesta
los yanquis dan tiro al lado
a cualquier apuesta, a cualquier apuesta.

Estos gringos atrevidos
con tanta bala, con tanta bala
les sale el tiro desviado
por la culata, por la culata.

La bala me lo ha contado
dice que tiembla, dice que tiembla
porque los alborotados
la recomiendan, la recomiendan.

Con la pólvora del pueblo
nace por fin la revolución
siendo el campo de batalla
la producción, la producción.

La bala nos advirtió
no es la primera, no es la primera
que en la vanguardia en la lucha
es la clase obrera, es la clase obrera.

Y acabando con la bala
ella no es mala, ella no es mala
todo depende de qué, cuándo y
quién la dispara, quién la dispara.

DO SINGLE LA BALA, 1972.

QUE LA TORTILLA SE VUELVA (O LA HIERBA DE LOS CAMINOS)*CHICO SÁNCHEZ FERLOSIO*

La hierba de los caminos
la pisan los caminantes
y a la mujer del obrero
la pisan cuatro tunantes
de esos que tienen dinero.

Qué culpa tiene el tomate
que está tranquilo en la mata
y viene un hijo de puta
y lo mete en una lata
y lo manda pa' Caracas.

Los señores de la mina
han comprado una romana
para pesar el dinero
que toditas las semanas
le roban al pobre obrero.

Cuándo querrá el Dios del cielo
que la tortilla se vuelva
que los pobres coman pan
y los ricos mierda, mierda.

COM QUILAPAYÚN, DO ÁLBUM *X VIETNAM*, 1968.
COM VÍCTOR JARA, DO ÁLBUM *EN MÉXICO*, 1971.

QUÉ LINDO ES SER VOLUNTARIO*VÍCTOR JARA*

No me vengas con la historia de la indolencia,
hace rato que te aguaito dándote vueltas.
Moscardón que pica y pica sin consecuencia,
se le acaban el zumbido y la lanceta.
Si la montaña no viene anda hacia ella,
las metas de Recabarren son las estrellas.

*Qué cosa más linda es ser voluntario,
construyendo parques para el vecindario,
levantando puentes, casas y caminos,
siguiendo adelante con nuestro destino ¡sí!*

Dale pala, campesino, dale al arado,
ahora son tiempos mejores pa' tus sembrados.
Dale martillo a la mina, dale minero,
dale más techo a las casas de los obreros.
Compañera, usted que endulza toda la tierra,
a los especuladores no les des tregua.

El rico se juega entero por su defensa,
confunde la democracia con la insolencia.
Para hablar de socialismo estudia a Lenin,
la revolución no es juego para burgueses.
Si la montaña no viene anda hacia ella,
las metas de Recabarren son las estrellas.

DO *SINGLE LA BALA*, 1972.

MANIFIESTO*VÍCTOR JARA*

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz,
canto porque la guitarra
tiene sentido y razón.

Tiene corazón de tierra
y alas de palomita,
es como el agua bendita
santigua glorias y penas.

Aquí se encajó mi canto
como dijera Violeta
guitarra trabajadora
con olor a primavera.

Que no es guitarra de ricos
ni cosa que se parezca
mi canto es de los andamios
para alcanzar las estrellas,
que el canto tiene sentido
cuando palpita en las venas
del que morirá cantando
las verdades verdaderas,
no las lisonjas fugaces
ni las famas extranjeras
sino el canto de una alondra
hasta el fondo de la tierra.

Ahí donde llega todo
y donde todo comienza
canto que ha sido valiente
siempre será canción nueva.

COMPOSTA EM 1973 E EDITADA EM *VÍCTOR JARA MANIFIESTO*, EM 1974, NA INGLATERRA; *VÍCTOR JARA PRESENTE*, EM 1975, NA FRANÇA; *VÍCTOR JARA CANCIONES PÓSTUMAS*, EM 1975, NA ESPANHA.

VIENTOS DEL PUEBLO

VÍCTOR JARA

De nuevo quieren manchar
mi tierra con sangre obrera
los que hablan de libertad
y tienen las manos negras.

Los que quieren dividir
a la madre de sus hijos
y quieren reconstruir
la cruz que arrastrara Cristo.

Quieren ocultar la infamia
que legaron desde siglos,
pero el color de asesinos
no borrarán de su cara.

Ya fueron miles y miles
los que entregaron su sangre
y en caudales generosos
multiplicaron los panes.

Ahora quiero vivir
junto a mi hijo y mi hermano
la primavera que todos
vamos construyendo a diario.

No me asusta la amenaza,
patrones de la miseria,
la estrella de la esperanza
continuará siendo nuestra.

*Vientos del pueblo me llaman,
vientos del pueblo me llevan,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.*

Así cantará el poeta
mientras el alma me suene
por los caminos del pueblo
desde ahora y para siempre.

COMPOSTA EM 1973 E EDITADA EM *VÍCTOR JARA MANIFIESTO*, EM 1974, NA INGLATERRA; *VÍCTOR JARA PRESENTE*, EM 1975, NA FRANÇA; *VÍCTOR JARA CANCIONES PÓSTUMAS*, EM 1975, NA ESPANHA.

CUANDO VOY AL TRABAJO

VÍCTOR JARA

Cuando voy al trabajo
 pienso en ti,
 por las calles del barrio
 pienso en ti,
 cuando miro los rostros
 tras el vidrio empañado
 sin saber quienes son, donde van.
 Pienso en ti,
 mi vida, pienso en ti.
 En ti, compañera de mis días
 y del porvenir
 de las horas amargas
 y la dicha de poder vivir,
 laborando el comienzo de una historia
 sin saber el fin.

Cuando el turno termina
 y la tarde va
 estirando su sombra
 por el tijeral
 y al volver de la obra
 discutiendo entre amigos
 razonando cuestiones
 de este tiempo y destino,
 pienso en ti
 mi vida, pienso en ti.
 En ti, compañera de mis días
 y del porvenir
 de las horas amargas
 y la dicha de poder vivir,
 laborando el comienzo de una historia
 sin saber el fin.

Cuando llego a la casa
 estas ahí,
 y amarramos los sueños...
 Laborando el comienzo de una historia
 sin saber el fin.

COMPOSTA EM 1973 E EDITADA EM *VÍCTOR JARA MANIFIESTO*, EM 1974, NA INGLATERRA; *VÍCTOR JARA PRESENTE*, EM 1975, NA FRANÇA; *VÍCTOR JARA CANCIONES PÓSTUMAS*, EM 1975, NA ESPANHA.

A CUBA*VÍCTOR JARA*

Si yo a Cuba le cantara,
 le cantara una canción
 tendría que ser un son,
 un son revolucionario,
 pie con pie, mano con mano,
 corazón a corazón,
 corazón a corazón.
 Pie con pie, mano con mano,
 como se le habla a un hermano.
 Si me quieres, aquí estoy,
 qué más te puedo ofrecer,
 sino continuar tu ejemplo,
 comandante compañero,
 viva tu revolución.

Si quieres conocer a Martí y a Fidel
 a Cuba, a Cuba, a Cuba iré,
 si quieres conocer los caminos del Che,
 a Cuba, a Cuba, a Cuba iré,
 si quieres tomar ron pero sin Coca Cola,
 a Cuba, a Cuba, a Cuba iré,
 si quieres trabajar a la caña de azúcar,
 a Cuba, a Cuba, a Cuba iré,
 en un barquito se va el vaivén.

Si yo a Cuba le cantara,
 le cantara una canción
 tendría que ser un son,
 un son revolucionario,
 pie con pie, mano con mano,
 corazón a corazón.
 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.

DO ÁLBUM *EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ*, 1971.

PARANDO LOS TIJERALES*VÍCTOR JARA*

Brindo dijo un albañil
por el cemento y la plana,
por la Rosa y por la Juana
que me enseñan el perfil.
Yo brindo por el gramil
y el martillo carpintero,
por Chile me juego entero
enmurallando con brillo,
a los momios y los pillos
yo les clausuro el a'ujero.

Siempre levanté palacios
y viviendas pa' los ricos
mientras después del trabajo
descansaba en conventillos.
Ahora son tiempos nuevos
que andan a nuestro favor,
avanza la clase obrera
y avanza la construcción.

Me mandaron construir
una casa, una escuela, un camino,
para que haya más justicia
corripiando mi destino.

A lo largo de Chile
carpintero, estucador,
concretero, escafador,
albañil y enfierrador;
y estucado con ají
volando en los andamiajes
parando los tijerales.

¡'Tas que me siento flor
caramba en la construcción!

DO SINGLE A LOS TRABAJADORES DE LA CONSTRUCCIÓN, 1973.

EL CARRETERO*VÍCTOR JARA*

Por un camino 'e trumao
va la carreta crujiendo,
palpita la ventolera
entre las hojas del trébol.

Mi vida es sólo trumao
ventoleras y silencio.
Camino el mismo camino
con mi yunta voy y vengo.

La tarde baila en las nubes,
cubre de sangre los cerros,
una corona de buitres
acompaña al carretero.

A veces pierdo la huella
mientras el corazón da un vuelco,
¿cuándo mi vida tendrá
el camino que yo quiero?

Un aleteo de sombras
alarga más el silencio
como hundiéndose en la noche
la carreta va crujiendo.

Yo también abro la tierra
y con ella abro mi fe,
¡apúrate yunta 'e negro
que comienza a amanecer!

DO ÁLBUM *VÍCTOR JARA*, 1966.

LA LUNA SIEMPRE ES MUY LINDA

VÍCTOR JARA

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.

Jugando al ángel y al diablo
jugando al hijo que no va a nacer,
las velas siempre encendidas
hay que refugiarse en algo.
De dónde sale el dinero
para pagar la fe.

No recuerdo que desde el cielo
haya bajado una cosecha gloriosa
ni que mi madre hubiera tenido
un poco de paz,
ni que mi padre hubiera dejado
de beber.

Al pobre tanto lo asustan
para que trague todos sus dolores
para que su miseria la cubra de imágenes.
La luna siempre es muy linda
y el sol muere cada tarde.

Por eso quiero gritar:
No creo en nada
sino en el calor de tu mano
con mi mano,
por eso quiero gritar:
No creo en nada
sino en el amor
de los seres humanos.

Quién puede callar el latido
de un corazón palpitando
o el grito de una mujer
dando un hijo.
¿Quién?

DO ÁLBUM *VÍCTOR JARA*, 1966.

EL ARADO*VÍCTOR JARA*

Aprieto firme mi mano
y hundo el arado en la tierra
hace años que llevo en ella
¿cómo no estar agotado?

Vuelan mariposas, cantan grillos,
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla, brilla.
El sudor me hace surcos,
yo hago surcos a la tierra
sin parar.

Afirmo bien la esperanza
cuando pienso en la otra estrella;
nunca es tarde me dice ella
la paloma volará.

Vuelan mariposas, cantan grillos,
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla, brilla.
Y en la tarde cuando vuelvo
en el cielo apareciendo
una estrella.

Nunca es tarde, me dice ella,
la paloma volará, volará, volará,
como el yugo de apretado
tengo el puño esperanzado
porque todo
cambiará.

DO ÁLBUM *VÍCTOR JARA*, 1966.

A DESALAMBRAR*DANIEL VIGLIETTI*

Yo pregunto a los presentes
si no se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más.

Yo pregunto si en la tierra
nunca habrá pensado usted
que si las manos son nuestras
es nuestro lo que nos den.

*¡A desalambrar, a desalambrar!
que la tierra es nuestra,
tuya y de aquel,
de Pedro, María, de Juan y José.*

Si molesto con mi canto
a alguien que ande por ahí
le aseguro que es un gringo
o un dueño del Uruguay.

[Si molesto con mi canto
a alguien que no quiera oír
le aseguro que es un gringo
o un dueño de este país.]

DO ÁLBUM *PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS*, 1969.

CANCIÓN DE CUNA PARA UN NIÑO VAGO*VÍCTOR JARA*

La luna en el agua
va por la ciudad.
Bajo el puente un niño
sueña con volar.

La ciudad lo encierra
jaula de metal,
el niño envejece
sin saber jugar.

Cuántos como tu vagarán,
el dinero es todo para amar,
amargos los días,
si no hay.

Duérmete mi niño,
nadie va a gritar,
la vida es tan dura
debes descansar.

Otros cuatro niños
te van a abrigar,
la luna en el agua
va por la ciudad.

DO ÁLBUM *VÍCTOR JARA*, 1967.

PLEGARIA A UN LABRADOR*VÍCTOR JARA- PATRICIO CASTILLO*

Levántate y mira la montaña
de donde viene el viento, el sol y el agua.
Tú que manejas el curso de los ríos,
tú que sembraste el vuelo de tu alma.

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.
Sopla como el viento la flor
de la quebrada.
Limpia como el fuego
el cañón de mi fusil.
Hágase por fin tu voluntad
aquí en la tierra.
Danos tu fuerza y tu valor
al combatir.
Sopla como el viento la flor
de la quebrada.
Limpia como el fuego
el cañón de mi fusil.

Levántate y mírate las manos
para crecer estréchala a tu hermano.
Juntos iremos unidos en la sangre
ahora y en la hora de nuestra muerte.
Amén.

DO SINGLE PLEGARIA A UN LABRADOR, COM O GRUPO QUILAPAYAÚN, 1969.

AQUI ME QUEDO

PABLO NERUDA – VÍCTOR JARA – PATRICIO CASTILLO

Yo no quiero la Patria dividida
ni por siete cuchillos desangrada,
quiero la luz de Chile enarbolada
sobre la nueva casa construída.

Yo no quiero la Patria dividida
cabemos todos en la tierra mía
y que los que se creen prisioneros
se vayan lejos con su melodía.

Siempre los ricos fueron extranjeros
que se vayan a Miami con sus tías.
Yo no quiero la Patria dividida,
se vayan lejos con su melodía.

Yo no quiero la Patria dividida
cabemos todos en la tierra mía
yo me quedo a cantar con los obreros
en esta nueva historia y geografía.

EDITADA EM *VÍCTOR JARA MANIFIESTO*, EM 1974, NA INGLATERRA; *VÍCTOR JARA PRESENTE*, EM 1975, NA FRANÇA; *VÍCTOR JARA CANCIONES PÓSTUMAS*, EM 1975, NA ESPANHA.

TE RECUERDO AMANDA*VÍCTOR JARA*

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
 son cinco minutos
 la vida es eterna
 en cinco minutos
 suena la sirena
 de vuelta al trabajo
 y tú caminando
 lo iluminas todo
 los cinco minutos
 te hacen florecer.

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.

Te recuerdo Amanda
 la calle mojada
 corriendo a la fábrica
 donde trabajaba Manuel.

DO ÁLBUM *PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS*, 1969.

OJITOS VERDES*POPULAR ANDINA*

La vida, niña de los ojos negros
la vida, de los ojos colorados
la vida, tus mayores son mis suegros
la vida, tus hermanos mis cuñados.

Ojos negros y pardos
son los bonitos,
pero los de mi gusto,
los verdecitos.

Los verdecitos sí,
cierto y me muero
por una que se llama
ya ni me acuerdo.

Cierto y así se muere
el que te quiere.

DO ÁLBUM *VÍCTOR JARA*, 1966.

EL APARECIDO*VÍCTOR JARA*

Abre sendas por los cerros,
deja su huella en el viento,
el águila le da el vuelo
y lo cobija el silencio.

Nunca se quejó del frío,
nunca se quejó del sueño,
el pobre siente su paso
y lo sigue como ciego.

*Correlé, correlé, correlá
por aquí, por allí, por allá,
correlé, correlé, correlá,
correlé que te van a matar,
correlé, correlé, correlá.*

Su cabeza es rematada
por cuervos con garra de oro
como lo ha crucificado
la furia del poderoso.

Hijo de la rebeldía
lo siguen veinte más veinte,
porque regala su vida
ellos le quieren dar muerte.

DO ÁLBUM *VÍCTOR JARA*, 1967.

PREGUNTAS POR PUERTO MONTT*VÍCTOR JARA*

Muy bien, voy a preguntar
por ti, por ti, por aquel,
por ti que quedaste solo
y el que murió sin saber.

Murió sin saber porqué
le acribillaban el pecho
luchando por el derecho
y un suelo para vivir.

*¡Ay! Qué ser más infeliz
el que mandó disparar
sabiendo como evitar
una matanza tan vil.
Puerto Montt, oh, Puerto Montt,
Puerto Montt, oh, Puerto Montt.*

Usted debe responder
señor Pérez Zujovic
porqué al pueblo indefenso
contestaron con fusil.

Señor Pérez su conciencia
la enterró en un ataúd
y no limpiarán sus manos
toda la lluvia del sur.

DO ÁLBUM *PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS*, 1969.

LA BEATA*POPULAR CHILENA*

Estaba la beata un día
enferma del mar de amor
el que tenía la culpa,
era el fraile confesor.

*Chiribiribiriri,
chiribiribiribón
a la beata le gustaba
con el fraile la cuestión.*

No quería que le pusieran
zapato ni zapatón,
sino las sandalias viejas
del fraile confesor.

No quería que le pusieran
mortaja ni mortajón,
sino la sotana vieja
del fraile confesor.

No quería que la velaran
con vela ni con velón
sino con la vela corta
del fraile confesor.

DO ÁLBUM *CANTO POR TRAVESURA*, 1973.

“MÓVIL” OIL SPECIAL
VÍCTOR JARA

Los estudiantes chilenos
y latinoamericanos
se tomaron de las manos
matatiretirundín.
En este hermoso jardín
a momios y dinosaurios
los jóvenes revolucionarios
han dicho basta por fin.
¡Basta!

Que viene el guanaco
y detrás los pacos
la bomba adelante
la paralizante
también la purgante,
y la hilarante.
¡Ay qué son cargantes
estos vigilantes!

El joven secundario
y el universitario,
con el joven proletario,
quieren revolución.

En la Universidad
se lucha por la reforma
para poner en la horma
al beato y al nacional.

Somos los reformistas,
los revolucionarios,
los antiimperialistas,
de la Universidad.

DO ÁLBUM *PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS*, 1969.

A COCHABAMBA ME VOY*VÍCTOR JARA*

Nos vamos pa' Cochabamba hermano.

A Cochabamba me voy
a Cochabamba señores,
cantaran los ruseñores,
a Cochabamba me voy, Inti.

Inti pa alla
Inti pa aca
Inti pal norte
Inti pal west
Cuidao con la CIA
que vienen los gusanos
no maten a Regis
y vamos hermano

Ratatatata se le perdieron
ratatatata aparecieron
ratatatata era mentira
ratatatata que se acabaron las guerrillas.
Salpica tu sangre negro.

DO ÁLBUM *PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS*, 1969.

INGA*POPULAR PERUANA*

Mi mama, mi taita,
cuidado con la criatura.
Inga, inga.

Mi mama ambiciosa me dijo
que tope la raya guaraco
desde ayer.
Estos zancuditos
que me están picando
sangre de las venas, mamita,
que me están sacando.

Mi amito se ha ido pa'l campo
y me deja mi amita cuidando
desde ayer.
Cuando el amo sepa
lo que está pasando
va a hacer con el cuero, negrito
zapatito blando.

DO ÁLBUM *CANTO LIBRE*, 1970.

OIGA PUES M’HIJITA*VÍCTOR JARA*

Que vivan los días libres,
 viva el San Lunes,
 viva el San Güish,
 viva la Semana Santa,
 viva el Dieciocho y el chacolí.
 Viva la picá que tengo
 con Juan “el pillo” y con el José,
 somos consuetudinarios
 socios firmeza de la U.T.T.

Es el matrimonio, m’hija,
 algunas cosas se hacen de a dos
 y si se casó conmigo, perrita,
 qué quiere que le haga yo.
 Y esa pila’e chiquillos,
 si usted los quiso cuídelos.
 Usted patrona es mi reina,
 usted solita, las otras no.

Cada peso que yo gano, m’hijita,
 toito yo se lo doy;
 les doy pa’ parar la ollita,
 la radio de diversión.
 Les parcho la fonolita
 y con catres ‘tamos refluor.

Oiga pues, m’hijita, entienda,
 cambiar de rumbo no es payasá,
 así que vamos con calma
 los adelantos, qu’ese callá.
 Yo sé que usted y los vecinos
 ponen el hombro por los demás,
 y yo como empino el codo
 tengo la fuerza en otro lugar.

Seguro encontraron pega
 José del Carmen y el loco Juan
 y me voy quedando solo
 el fin de semana en la picá’,
 voy a hacerle un empeñito,
 a ver m’hijita como me va,
 cómo sabe si me gusta
 ponerle pino a esta empaná.

DO ÁLBUM *EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ*, 1971.

LA PALMATORIA*POPULAR CHILENA*

Un joven compra una vela
y fue a visitar la novia,
y se le ocurrió esa noche
ponerla en la palmatoria.

*Dio las dos, dio las cuatro el reloj,
ya la diuca empezaba a cantar,
y el joven de la palmatoria
la vela no podía sacar.*

Dando vueltas por la pieza
la palmatoria buscaba,
volteando sillas y mesas
con la velita agarrada.

Se estrelló con un pilar
se dijo estoy en la gloria,
aquí pongo yo la vela
no importa la palmatoria.

DO ÁLBUM *CANTO POR TRAVESURA*, 1973.

DESPEDIMIENTO DEL ANGELITO*POPULAR CHILENA*

Gloria deixo en memoria,
y estas razones aquí,
del que no llore por mí,
porque me quita la gloria.
Vos como mairre Señora
pídele a Dios que te guarde
me voy con el alto paire
y a los reinados de Dios.
Digo con el corazón
y adiós mi querida mairre.

Gloria yo le digo a Dios
y que conmigo sea bueno
porque también en el cielo
los hemos de ver los dos.
Y en este trance veloz
yo ya cumplí mi destino
purifícao y divino
y en la gloria dentraré.
Y antes de irme diré
y adiós, adiós mundo indino.

Virgen de nos y parientes
yo a todos les digo adiós
ya mi plazo se cumplió
y conmigo la muerte.
Dichosas fueron mis suertes
mayor fue algún pesare,
yo me juro confesarme
ya voy, ya voy paire eterno,
ya me olvide del infierno
que sabe todos los males.

DO ÁLBUM *VÍCTOR JARA*, 1967.

DOÑA MARÍA, LE RUEGO*VIOLETA PARRA*

Doña María le ruego
en nombre de la fortuna
me deje ver su niño
que me van a dar la una.

Doña María yo vine
a ver el niño'te Dios.
Ustedes me dan licencia
que me van a dar las dos.

Pregúntele Mariquita
a su esposo Don José
deje mirar al niño
que me van a dar la tres.

Tome en cuenta Mariquita
casi gasté los zapatos
por ver a su Manuelito
ya me va a dar las cuatro.

De Ñuble vine señora
de los campos de Níblinto
por saludar a su niño
antes que me den las cinco.

Señora Doña María,
rayito de clara luz,
que viva por muchos años
con su niño Jesús.

Do álbum *Villancicos Chilenos*, 1959, com o conjunto *Cuncumén*.

DÉCIMAS POR EL NACIMIENTO

VIOLETA PARRA

El niño Jesús nació
 en el portal de Belén,
 la estrella de sumo bien
 a los Magos le' alumbró.
 El mundo resplandeció
 con pitos y panderetas,
 bajaron siete cometas
 a ver este nacimiento,
 los altos del firmamento
 que abrieron para la fiesta.

Los fieles del Redentor
 acuden muy presurosos
 a presenciar el hermoso
 regalo del gran Señor.
 Adiós a nuestro dolor,
 válganos la penitencia,
 hagamos la reverencia
 en este humilde portal
 porque envuelto en un pañal
 vino Dios a la existencia.

Gloriosa la noche aquella
 cuando la Virgen sufrió
 y al mundo un hijo le dio
 más claro que una centella.
 Bajáronse las estrellas,
 cantaron los pajaritos,
 sabiendo que Jesucristo
 venido a cristianizarlos
 y por amor a salvarlos
 con su dolor infinito.

Aquí está la Virgen pura
 al lado de San José,
 con el niño son tres,
 se miran con gran ternura.
 No ha habío ni habrá dulzura
 más grande en intensidad
 que la de la Navidad
 cuando bajó de los cielos
 a darnos su gran consuelo
 el Dios de la cristiandad.

Do álbum *Villancicos Chilenos*, 1959, com o conjunto *Cuncumén*.

DISCOS DE LONGA DURAÇÃO E SINGLES, DE 1966 A 1973

Ano de gravação: 1966

Víctor Jara – CHI: Arena, di LP, 1966

	LADO A	
Músicas	Autor (es)	Gênero
1 El Arado	Víctor Jara	canción
2 El cigarrito	Víctor Jara	canción
3 La flor que anda de mano en mano	Folclore do Norte da Argentina	tonada
4 Deja la vida volar	Víctor Jara	cachimbo
5 La luna siempre es muy linda	Víctor Jara	canción
6 Ojitos verdes	Folclore do altiplano	cueca nortina
	LADO B	
7 La cocinerita	Folclore do altiplano	cueca
8 Paloma quiero contarte	Víctor Jara	canto a lo humano
9 Qué saco rogar al cielo?	Víctor Jara	canto a lo humano
10 No puedes volver atras	Víctor Jara	canción
11 El carretero	Víctor Jara	canción
12 Jai Jai	Folclore do altiplano	carnavalito

Ano de gravação: 1966

La Beata – CHI: Demon, Producciones Camilo Fernández, di single 45, SD-0152, 1966

Lado A: La Beata	Folclore chileno	polca
Lado B: Paloma quiero contarte	Víctor Jara	canto a lo humano

1966: gravações

Canções com letra e música de Víctor Jara:9

Autoria só da música:..... 0

Autoria só da letra: 0

Gravações de músicas folclóricas:5

Gravações como intérprete de outros compositores:.. 0

Ano da gravação: 1967

Victor Jara – CHI: EMI-ODEÓN, di LP, LDC-,36637, 1967

	LADO A	
Músicas	Autor (es)	Gênero
1 El Aparecido (A. E.CH.G.)	Víctor Jara, arranjo e direção de Sergio Ortega	galope Jara
2 El lazo	Víctor Jara	canción
3 Que alegres son las obreras	Folclore da Bolivia	pasacalle
4 Despedimento del angelito	Folclore do Chile	canto a lo divino
5 Solo	Eduardo Carrasco, arranjo e direção de Sergio Ortega. Chile	canción
6 En algún lugar del puerto	Víctor Jara	canción
	LADO B	
7 Así como hoy matan negros	Poema de Pablo Neruda; música e arranjo de Sergio Ortega. Chile.	canción
8 El amor es un camino que de repente aparece	Víctor Jara	canto a lo humano
9 Casí, casí	Folclore da Bolívia	bailecito
10 Canción de cuna para un niño vago	Víctor Jara	canción
11 Romance del enamorado y la muerte	Romance espanhol, século XVI. Arranjo para cravo de Pina Harding.	romance
12 Ay mi palomita	Folclore do Chile	cueca nortina

Ano de gravação: 1967

Solo – CHI: EMI-ODEÓN, di 45, MSOD-3945, 1967

Lado A: Solo	Eduardo Carrasco, com acompanhamento de Sergio Ortega e orquestra. Chile	
Lado B: El aparecido (A E. CH. G.)	Víctor Jara com acompanhamento de Sergio Ortega e orquestra	

Ano de gravação: 1967

Jai-Jai – CHI: Arena, Producciones Camilo Fernández, di 45, SD-0204, 1967

Lado A: Jai Jai (Tuita la noche)	Folclore do altiplano	
Lado B: La flor que anda de amno en mano	Folclore do Norte da Argentina	tonada

1967: gravações

Canções com letra e música de Victor Jara:6
 Autoria só da música:..... 0
 Autoria só da letra:0
 Gravações de músicas folclóricas:7
 Gravações como intérprete de outros compositores:.. 3

Ano de gravação: 1969

***Pongo en tus manos abiertas* – CHI: Dicap, di LP, JLL-03, 1969**

LADO A		
Músicas	Autor (es)	Gênero
1 A Luis Emilio Recabarren	Víctor Jara	canción
2 A desalambrar	Daniel Viglietti, Uruguai.	cueca
3 Duerme, duerme, negrito	Folclore caribenho, recopilada por Atahualpa Yupanqui	
4 Juan sin tierra	Jorge Saldaña, México.	corrido
5 Preguntas por Puerto Montt	Víctor Jara	galope Jara
6 “Móvil” Oil Special	Víctor Jara	son
LADO B		
7 Cruz de luz (o Camilo Torres)	Daniel Viglietti, Uruguai	canción
8 El martillo	Pete Seeger e Lee Hays. Adaptação e arranjo de Víctor Jara.	canción
9 Te recuerdo Amanda	Víctor Jara	canción
10 Zamba del Che	Rubén Ortíz, México.	zamba
11 Ya parte el galgo terrible	Poema de Pablo Neruda; música de Sergio Ortega.	
12 A Cochabamba me voy	Víctor Jara	son-guaracha

Ano de gravação: 1969

***Plegaria a um labrador* – CHI: Dicap, di single 45, JJS-01, 1969**

Lado A: Plegaria a un labrador	Víctor Jara, versão com o grupo Quilapayún.	canción
Lado B: Te recuerdo Amanda	Víctor Jara	canción

1969: gravações

Canções com letra e música de Víctor Jara:	7
Autoria só da música:.....	0
Autoria só da letra:	0
Gravações de músicas folclóricas:	1
Gravações como intérprete de outros compositores:..	6

Ano de gravação: 1970

Canto Libre – CHI:EMI-ODEÓN, di LP, LDC-36726, 1970

LADO A		
Músicas	Autor (es)	Gênero
1 Inga	Folclore afro-peruano	
2 Canción del árbol del olvido	Letra de Fernán Silva Valdés; música Alberto Ginastera. Argentina.	vidalita
3 La Pala	Víctor Jara	canción
4 Lamento borincano	Rafael Hernández. Porto Rico	rumba-son
5 Ventolera	Víctor Jara	danza instrumental para 2 guitarras
6 El Tinku	Folclore de Potosí, Bolívia.	tonada potosina
LADO B		
7 Angelita Huenumán	Víctor Jara	canción
8 Corrido de Pancho Villa	Folclore mexicano	corrido
9 Caminando, caminando	Víctor Jara	canción
10 Quién mató a Carmencita?	Víctor Jara	canción
11 Canto Libre	Víctor Jara	canción

1970: gravações

Canções com letra e música de Victor Jara:6

Autoria só da música:..... 0

Autoria só da letra: 0

Gravações de músicas folclóricas:3

Gravações como intérprete de outros compositores:....2

Ano de gravação: 1971

El derecho de vivir en paz: con los brazos de los que ya no viven y con manos que no han nacido ahora – CHI: Dicap, di LP, JJJ-11, 1971.

LADO A		
Músicas	Autor (es)	Gênero
1 El derecho de vivir en paz	Víctor Jara	canción
2 Abre la ventana	Víctor Jara	canción
3 La partida	Víctor Jara	instrumental
4 El niño yuntero	Poema de Miguel Hernández; música de Víctor Jara	canción
5 Vamos por ancho camino	Letra de Víctor Jara; música de Celso Garrido-Lecca	canción
6 A la molina no voy más	Folclore peruano	
LADO B		
7 A Cuba	Víctor Jara	guajira-son
8 Las casitas del barrio alto	Malvina Reynolds; adaptação e arranjo de Víctor Jara.	vals
9 El alma llena de banderas	Víctor Jara	canción
10 Ni chicha ni limoná	Víctor Jara	parabien
11 Plegaria a un labrador	Víctor Jara	canción
12 B. R. P. (Brigada Ramona Parra)	Letra de Víctor Jara; música de Celso Garrido-Lecca	marcha

Ano de gravação: 1971

El derecho de vivir en paz – CHI: Dicap, di single, JJS-106, 1971

Lado A: El derecho de vivir en paz	Víctor Jara	canción
Lado B: Plegaria a un labrador	Víctor Jara	canción

Ano de gravação: 1971

Oiga pues m'hijita - CHI: Dicap, di single 45, JJS-123, 1971

Lado A: Oiga pues m'hijita	Víctor Jara	estilo trote
Lado B: Muchachas del telar	Víctor Jara	canción

Ano de gravação: 1971

Ni chicha ni limoná – CHI: Dicap, di single 45, JJS-111, 1971

Lado A: Ni chicha ni limoná	Víctor Jara	parabien
Lado B: Las casitas del barrio alto	Malvina Reynolds; adaptação e arranjo de Víctor Jara.	vals

1971: gravações

Canções com letra e música de Víctor Jara:12
 Autoria só da música:..... 1
 Autoria só da letra: 2
 Gravações de músicas folclóricas:1
 Gravações como intérprete de outros compositores:.. 2

Ano de gravação: 1972

***La Población* – CHI: Dicap, di LP, JYL-14, 1972.**

LADO A		
Músicas	Autor (es)	Gênero
1 Lo único que tengo	Víctor Jara com colaboração de Alejandro Sieveking	tonada
2 En el río Mapocho	Víctor Jara	galope Jara
3 Luchín	Víctor Jara	canto a lo humano
4 La toma – 16 de marzo de 1967	Víctor Jara	galope Jara
LADO B		
5 La carpa de las coligüillas	Víctor Jara	tonada
6 El hombre es un creador	Víctor Jara	polca
7 Herminda de la Victoria	Víctor Jara com colaboração de Alejandro Sieveking	canto a lo divino
8 Sacando pecho y brazo	Víctor Jara	cueca
9 Marcha de los pobladores	Víctor Jara	marcha

Ano de gravação: 1972

***Venían del desierto* – CHI: Dicap, di single 45, JJS-145, 1972**

Lado A: Venían del desierto	Víctor Jara	canción
Lado B: Poema Quince	Poema de Pablo Neruda; música de Víctor Jara	canción

Ano de gravação: 1972

***La bala* – CHI: Dicap, di single, JJS-143, 1972**

Lado A: La bala	Popular venezolana, arranjo de Víctor Jara e Jaime Caicedo	ranchera
Lado B: Qué lindo es ser voluntario	Víctor Jara	chacarera

Ano de gravação: 1972

Lado A: Caicaivilu	Víctor Jara	instrumental
Lado B: La doncela encantada o Huillimalón	Víctor Jara	instrumental

1972: gravações

Canções com letra e música de Victor Jara:	13
Autoria só da música:.....	1
Autoria só da letra:	1
Gravações de músicas folclóricas:	1
Gravações como intérprete de outros compositores:..	0

Ano de gravação: 1973

Canto por travesura: recopilaciones de cantos folclóricos - CHI: Dicap, di LP, DCP-47,1973

	LADO A	
Músicas	Autor (es)	Gênero
1 Brindis	Popular chilena, arranjo Víctor Jara	brindis
2 La palmatoria	Popular chilena	tonada chicoteada
3 Vengan a mi casamiento	Popular chilena, arranjo Víctor Jara	versos por ponderación
4 Iba yo p'una fiesta	Popular chilena, arranjo Víctor Jara	tonada chicoteada
5 La edad de la mujer	Popular chilena, arranjo Víctor Jara	
6 La cafetera	Popular chilena, arranjo Víctor Jara	
	LADO B	
7 La diuca	Víctor Jara	tonada
8 La fonda	Popular chilena, arranjo Víctor Jara	tonada
9 Por un pito ruín	Popular chilena, arranjo Víctor Jara	verso a lo humano
10 La beata	Popular chilena, arranjo Víctor Jara	polca
11 Adivinanzas	Popular chilena, arranjo Víctor Jara	versos de adivinanza
12 El chincolito	Popular chilena, arranjo Víctor Jara	cueca

Ano de gravação: 1973

A los trabajadores de la construcción – CHI: Dicap, di single, FIEMC-01, 1973

Lado A: Marcha de los trabajadores de la construcción	Víctor Jara	marcha
Lado B: Parando los tijelares	Víctor Jara	cueca

Ano de gravação: 1973

Obra colectiva - No volveremos atras – faixa 9- El desabastecimiento – CHI: Dicap, di LP, DCPUP -1, 1973

9 El desabastecimiento	Víctor Jara	vals
------------------------	-------------	------

1973: gravações

Canções com letra e música de Victor Jara:4
 Autoria só da música:..... 0
 Autoria só da letra: 0
 Gravações de músicas folclóricas:11
 Gravações como intérprete de outros compositores:.. 0

GRAVAÇÕES AO VIVO

Ano de gravação: 1970

En vivo en la aula magna de la Universidad de Valparaíso 29 mayo 1970 – CHI: WEA Warner Music Chile, di CD, 2003.

	LADO A	
Músicas	Autor (es)	Gênero
1 La cocinerita	Folclore do altiplano	cueca
2 Basta ya	Atahualpa Yunpanqui- Pablo del Cerro. Argentina.	
3 Ya parte el galgo terrible	Poema de Pablo Neruda, música de Sergio Ortega.	canción
4 El arado	Víctor Jara	canción
5 La pala	Víctor Jara	canción
6 El lazo	Víctor Jara	canción
7 Ojitos verdes	Folclore do altiplano	cueca nortina
8 Jaijai	Folclore do altiplano	carnavalito
9 A desalambrar	Daniel Viglietti. Uruguai	cueca
10 Plegaria a un labrador	Víctor Jara	canción
11 El martillo	Pete Seeger e Lee Hays. Adaptação e arranjo de Víctor Jara.	canción
12 Caminando, caminando	Víctor Jara	canción
13 Te recuerdo Amanda	Víctor Jara	canción
14 Quién mató a Carmencita?	Víctor Jara	canción
15 Duerme Negrito	Folclore caribenho, recopilada por Atahualpa Yupanqui. Argentina	
16 La periconá	Folclore chileno	periconá
17 A Cochabamba me voy	Víctor Jara	son-guaracha
18 Preguntas por Puerto Montt	Víctor Jara	galope Jara
19 “Móvil” Oil Special	Víctor Jara	son

1970: gravações

Canções com letra e música de Victor Jara:	10
Autoria só da música:.....	0
Autoria só da letra:	0
Gravações de músicas folclóricas:	5
Gravações como intérprete de outros compositores:..	4

Ano de gravação: 1971

En México – CHI: ALERCE, di CD, CDAL 0252, 1996.

	LADO A	
Músicas	Autor (es)	Gênero
1 El arado	Víctor Jara	canción
2 A Joaquín Murieta (o Con el poncho embravecido)	Poema de Pablo Neruda, música de Sergio Ortega	
3 Cruz de luz (o Camilo Torres)	Daniel Viglietti. Uruguai	canción
4 Zamba del Che	Rubén Ortiz. México	zamba
5 Que la tortilla se vuelva (o La hierba de los caminos)	Chico Sánchez Ferlosio. Espanha	
6 A desalambrar	Daniel Viglietti. Uruguai	cueca
7 La carta	Violeta Parra. Chile	
8 Te recuerdo Amanda	Víctor Jara	canción
9 Los pueblos americanos	Violeta Parra. Chile	
10 Juan sin tierra	Jorge Saldaña. México	corrido
11 A Cochabamba me voy	Víctor Jara	son-guaracha
12 El lazo	Víctor Jara	canción
13 Ni chicha ni limoná	Víctor Jara	parabien
14 Plegaria a un labrador	Víctor Jara	canción
15 Las casitas del barrio alto	Malvina Reynolds; adaptação e arranjo de Víctor Jara.	vals

1971: gravações

Canções com letra e música de Victor Jara:	6
Autoria só da música:.....	0
Autoria só da letra:	0
Gravações de músicas folclóricas:	0
Gravações como intérprete de outros compositores:..	9

Ano de gravação: 1972

***Habla y canta en vivo en La Habana Cuba* – CHI: WEA Warner Music Chile, di CD, 8573 87608-2, 2001**

	LADO A	
Músicas	Autor (es)	Gênero
1 Introducción	Víctor Jara	falado
2 Vamos por ancho camino	Letra de Víctor Jara; música de Celso Garrido-Lecca	canción
3 El arado	Víctor Jara	canción
4 Canción del minero	Víctor Jara	canción
5 Preguntitas sobre Dios	Atahualpa Yupanqui	
6 La carta	Violeta Parra	
7 Plegaria a un labrador		canción
8 Las casitas del barrio alto	Malvina Reynolds; adaptação e arranjo de Víctor Jara.	vals
9 Ni chicha ni limoná	Víctor Jara	parabien
10 A la molina no voy más	Folclore peruano	
11 Te recuerdo Amanda	Víctor Jara	canción
12 Zamba del Che	Rubén Ortíz	zamba
13 Una palabra solamente *	Víctor Jara	son

* Música gravada em single em La Habana, em 1972: não foi cantada nesta apresentação de Víctor Jara.

1972: gravações

Canções com letra e música de Victor Jara:6
 Autoria só da música:..... 0
 Autoria só da letra: 1
 Gravações de músicas folclóricas:1
 Gravações como intérprete de outros compositores:... 4

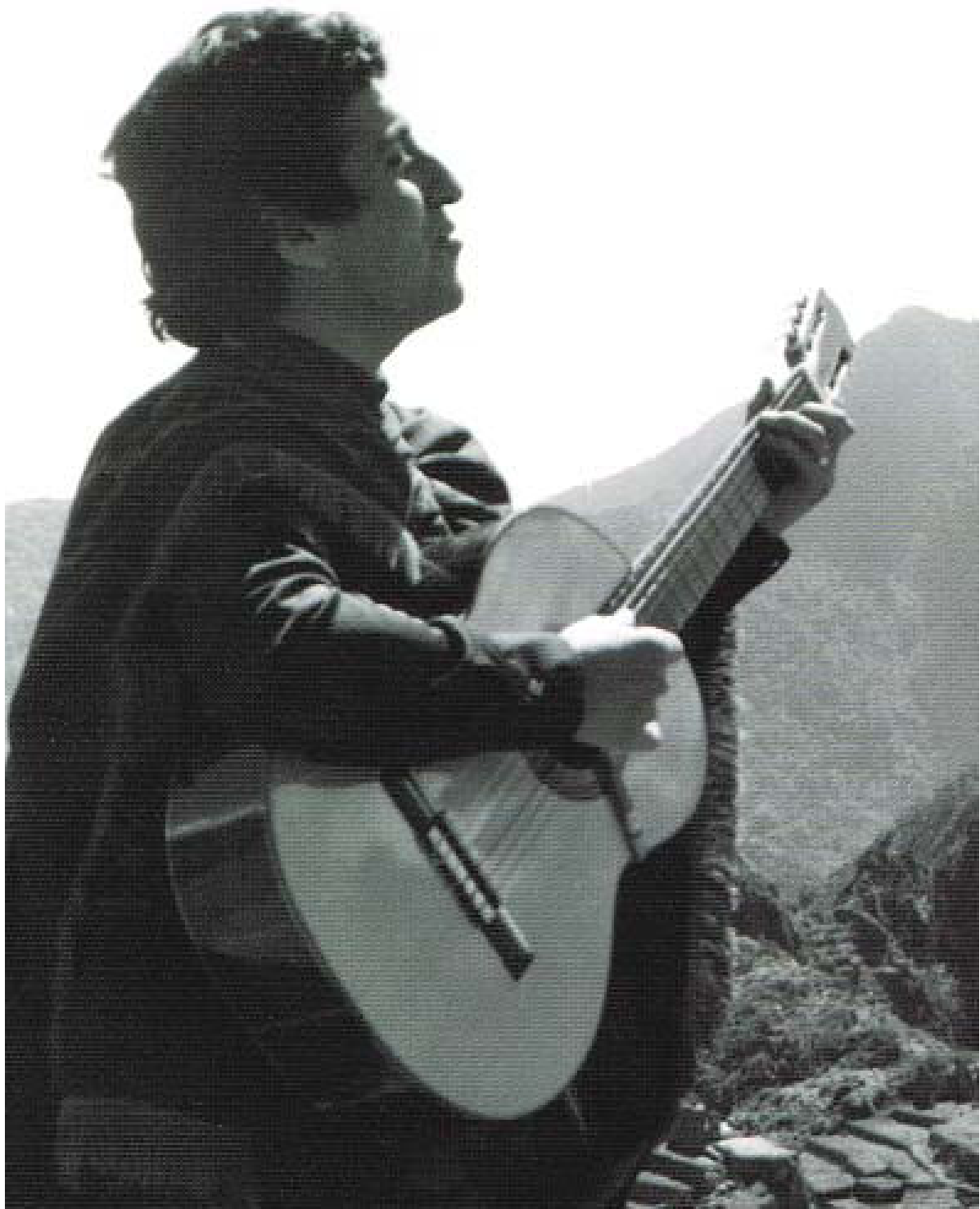
ÚLTIMAS GRAVAÇÕES, COM EDIÇÃO PÓSTUMA

Manifiesto- faixas 1 a 5 -CHI: WEA Warner Music Chile, di CD, 8573 87610-2, 2001.

	LADO A	
Músicas	Autor (es)	Gênero
1 Manifiesto	Víctor Jara, arranjo de V. Jara e Patricio Castillo	canCIÓN
2 Cuando voy al trabajo	Víctor Jara, arranjo de V. Jara e Patricio Castillo	canCIÓN
3 El pimiento	Víctor Jara, arranjo de V. Jara e Patricio Castillo	
4 Vientos del Pueblo	Víctor Jara, arranjo de V. Jara e Inti-Illimani	canCIÓN
5 Aquí me quedo	Poema de Pablo Neruda, música de Víctor Jara, arranjo de Víctor Jara e Patricio Castillo	canCIÓN

Gravações

Canções com letra e música de Victor Jara:4
 Autoria só da música:..... 1
 Autoria só da letra: 0
 Gravações de músicas folclóricas:0
 Gravações como intérprete de outros compositores:.. 0



Víctor em Machu Picchu, turnê de 1973.



Rabel chilote



Guitarrón



Cuatro venezolano



Bombo



Cascabele



Tormento



Pandereta



Tiple colombiano



Zampoña e Quena



Charango



Salvador Allende nos *Trabajos Voluntarios*



Víctor Jara cantando no Día de los Trabajos Voluntarios



Inti-Illimani em intervenção nos Trabajos Voluntarios



Salvador Allende: hablando a los trabajadores



Allende saluda a mujer mapuche



Víctor Jara: bailando la cueca, con o grupo Cuncumén



Víctor Jara tocando la cueca.



Víctor Jara na población Nogales



Víctor, em uma población callampa



Na Población Herminda de la Victoria





4 setembro 1973: última passeata da *Unidad Popular*



Grupo paramilitar *Patria y Libertad*: caos e terror nas ruas de Santiago



Víctor Jara





1972: *Paro de los camioneros* financiado pelos Estados Unidos





Estadio Nacional: funcionou como campo de concentração entre setembro e novembro de 1973.



CARTA ABIERTA A VÍCTOR JARA – Ángel Parra, París, diciembre 1987.

Querido Víctor:



Me despierto con ganas tremendas de escribirte para contarte lo que me sucedió anoche 24 de diciembre. Serían como las 12:10 cuando sonó el teléfono, nosotros dormíamos profundo, lo de siempre cuando te despiertas antes de haber terminado su noche, ¿quién será? ¿Porqué tan tarde? etc. La llamada era de Chile, para decirme que formaba parte de los perdonados, que era parte del paquete de regalo de pascua que la dictadura ofrecía este año.

La voz querida de mi hermana sonaba radiante, ¿te acuerdas Víctor de su voz? ¡Se te acabó el exilio hermano, se te acabó el exilio! Por un segundo compartí de corazón su alegría, la alegría de tantos otros que pelean todos los días a brazo partido por el fin del exilio y que en mi caso consiguieron mi perdón. Perdón, ¿pero de qué, Dios mío me pregunto?

¿Me están perdonando tus 40 balas por la espalda?

¿Mi padre a quien no volveré a ver?

Ellos me están perdonando nuestros 30 mil muertos y ¿el río Mapocho ensangrentado?

¿Me perdonarán acaso los cadáveres que traía el Renaico en Mulchén? ¿Los fusilados de Calama (al quínteo, es decir 1-2-3-4-5-tú), el director de la Sinfónica Infantil de La Serena? ¿El padre Jarlan símbolo de los **pobladores torturados violados relegados expulsados encarcelados desaparecidos**? ¿Carmen Gloria, Rodrigo? Parece que debo hacer una reverencia y agradecer el perdón. aquí no ha pasado nada y tan amigos como antes.

¿Qué te parece Víctor? A veces pienso que es mucha la generosidad, y que soy un mal agradecido.

Me perdonan Marta Ugarte, Tucapel, el Chino Díaz, Weibell, los degollados, Pepe Carrasco, Corpu Cristi y yo no se agradecer.

¿Me siguen perdonando los cinco jóvenes desaparecidos en septiembre del '87, mi pueblo hambriento, la cesantía, la Prostitución infantil y este nudo en la garganta permanente desde hace 14 años también me lo perdonan? Me pregunto si en este gesto están incluidos mis amigos muertos en el exilio, Lira Massi, Ramírez Necochea, Guillermo Atias, Vega Queratt.

Estas en la lista, ¿Cuál lista?, la de los que pueden reír, pensar, circular, amar, morir, vivir.

En fin Víctor amigo, mucho tiempo que quería escribirte pero ya me conoces soy un poco flojo. Te contaré que estoy componiendo mucho, entre merengues, tonadas, cumbias y cuecas, oratorios y pasiones, el tiempo pasa y se queda inscrito en el alma.

Quiero hablarte un poco de mi mujer a quien no conociste, pero conocerás algún día o no, mejor lo verás en ella cuando llegue el momento. Ella me ha dado algo que yo no sé como se llama, pero que se traduce en una cierta seguridad equilibrio y alegría de vivir, la misma que tú tenías junto a tu mujer. Me acuerdo perfectamente de tu claridad y seguridad en tus pasos, aventuras y destinos. Y eso se reflejaba en tu trabajo, el teatro, la peña, el partido, los sindicatos y los amigos. Siempre tenías tiempo para todo (yo me cansaba de mirarte). Me acuerdo que la Viola me decía, aprende, aprende. Espero haber aprendido algo.

Por ejemplo :

La humildad, el heroísmo no se venden ni se compran que la amistad es el amor en desarrollo que los hombres son libres solamente cuando cantan, flojean o trabajan chutear el domingo la pelota o se toman sus vinitos en las tardes le cambien los pañales a su guaguas distinguen las ortigas del cilantro cuando rezan en silencio porque creen y son fieles a su pueblo eternamente como tú y como

miles de anónimos maestros somnolientos de domésticas, mineros, profesores, bailarinas, guitarreras de la Patria. También quiero decirte al despedirme que París está bello en este invierno que no acepto los perdones ofrecidos que mi patria la contengo en una lágrima que vendré a visitarte en primavera que saludes a mis padres cuando puedas que tengo la memoria de la historia y que todo crimen que se haya cometido deberá ser juzgado sin demora que la dignidad es esencial al ser humano que el año que comienza será ancho de emociones esperanzas y trabajos sobre todo para Uds. Víctor Jara que siembran trigo y paz en nuestros campos.

ANGEL PARRA, París, diciembre 1987.

Mundo

Culpable. El teniente coronel Mario Manríquez fue el autor del asesinato del cantautor

Cierran investigación en Chile por el crimen de Víctor Jara

Un juez chileno cerró ayer la investigación sobre la muerte del cantautor Víctor Jara, ejecutado días después del golpe militar que encabezó el general Augusto Pinochet el 11 de setiembre de 1973, informaron fuentes judiciales.

Santiago | AFP

WHa sido una investigación bastante complicada, se han dictado numerosas diligencias y finalmente he decidido que está agotada la investigación", señaló el juez Juan Fuentes Belmar.

La investigación fue cerrada con un único procesado por el delito de homicidio calificado: el retirado teniente coronel del Ejército Mario Manríquez Bravo.

La resolución será apelada por el abogado Nelson Caucoto, que representa a la viuda del cantautor, Joan Jara.

"Vamos a deducir las acciones que correspondan respecto de esta resolución para que sea reabierto", señaló el jurista, para quien "queda mucho todavía



Viuda de Jara. Apelará la resolución que cierra el caso de su esposo asesinado.

El cantautor chileno de izquierda Víctor Jara murió el 16 de setiembre de 1973 en el Estadio Nacional de Chile, que hoy lleva su nombre como homenaje.

por investigar y muchas responsabilidades por ser acreditadas".

Víctor Jara murió el 16 de setiembre de 1973 en un estadio deportivo techado en el centro de Santiago, que hoy lleva su nombre, y donde permaneció detenido junto a otros 5.000 prisioneros políticos.

27 DE MAIO DE 2009

A LOS 36 AÑOS DE SU MUERTE

Procesan a un ex recluta acusado del asesinato de Víctor Jara

LA JUSTICIA CHILENA PROCESÓ A UN EX RECLUTA EN CALIDAD DE AUTOR DEL ASESINATO DEL CANTAUTOR VÍCTOR JARA, QUIEN TRAS SER TORTURADO RECIBIÓ 44 DISPAROS EN TODO EL CUERPO DÍAS DESPUÉS DEL GOLPE DE ESTADO DE AUGUSTO PINOCHET, INFORMARON HOY FUENTES JUDICIALES.

27/05/2009 AGENCIAS



Redacción/Agencias - El juez **Juan Fuentes Belmar** procesó al ex recluta **José Adolfo Paredes Márquez**, de 54 años, por homicidio calificado.

El imputado quedó en prisión preventiva en una cárcel de máxima seguridad de Santiago y se le asignó un abogado de turno, ya que no cuenta con uno propio.

En tanto, el otro ex militar detenido en relación al caso, **Francisco Quiroz Quiroz**, fue dejado en libertad por el tribunal.

Ambos fueron detenidos el pasado viernes acusados de participar en el asesinato de Jara, ocurrido el 15 de septiembre de 1973 en dependencias del Estadio Chile, que fue centro de detención durante la dictadura que ejerció el fallecido Augusto Pinochet hasta 1990.

Paredes y Quiroz eran reclutas en la época del crimen y estaban a cargo de custodiar a los presos políticos del centro de detención, último lugar donde se vio con vida al director de teatro y autor de temas como "El derecho de vivir en paz" y "Te recuerdo Amanda".

En mayo del año pasado, el juez **Fuentes Belmar** cerró el sumario del caso con un único inculpado, el jubilado coronel del Ejército **Mario Manríquez Bravo**, quien fue director del campo de prisioneros en el que fue transformado el Estadio Chile.

La investigación se reabrió a principios de junio, cuando el magistrado acogió gran parte de las 40 diligencias solicitadas días antes por el abogado querellante y representante de la familia, **Nelson Caucoto**.

Caucoto manifestó este martes su disconformidad con el dictamen del juez, ya que adujo que el interés de la familia del cantautor es dar con el paradero de los autores intelectuales del crimen.

"No es nuestro interés perseguir a los conscriptos (reclutas), son una parte dentro de todo el eslabón, son la parte más débil, más vulnerable. Me interesan los jefes (...), quiénes dieron las órdenes de ejecución de Víctor Jara", subrayó.

Joan Jara: " Hay una luz de justicia que se acerca para esclarecer el crimen"

Tras conocer el nombre del presunto asesino de su esposo, Joan Jara, a quien recientemente se le ha concedido la nacionalidad chilena, declaró: "Nuestra querrela original era en contra de Augusto Pinochet. Miro para atrás y veo violencia y sadismo; hay responsables de eso. La justicia se acerca a la verdad; y la verdad es que se llegue a los verdaderos culpables".

Y añadió "No tengo la sensación de que un joven de 18 años pueda tener toda la culpa. (...) Por estos cabros confieso que no tengo ninguna sensación de venganza en contra de ellos.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/516/2/procesan-a-un-ex-recluta-acusado-del-asesinato-de-victor-jara-agencias>

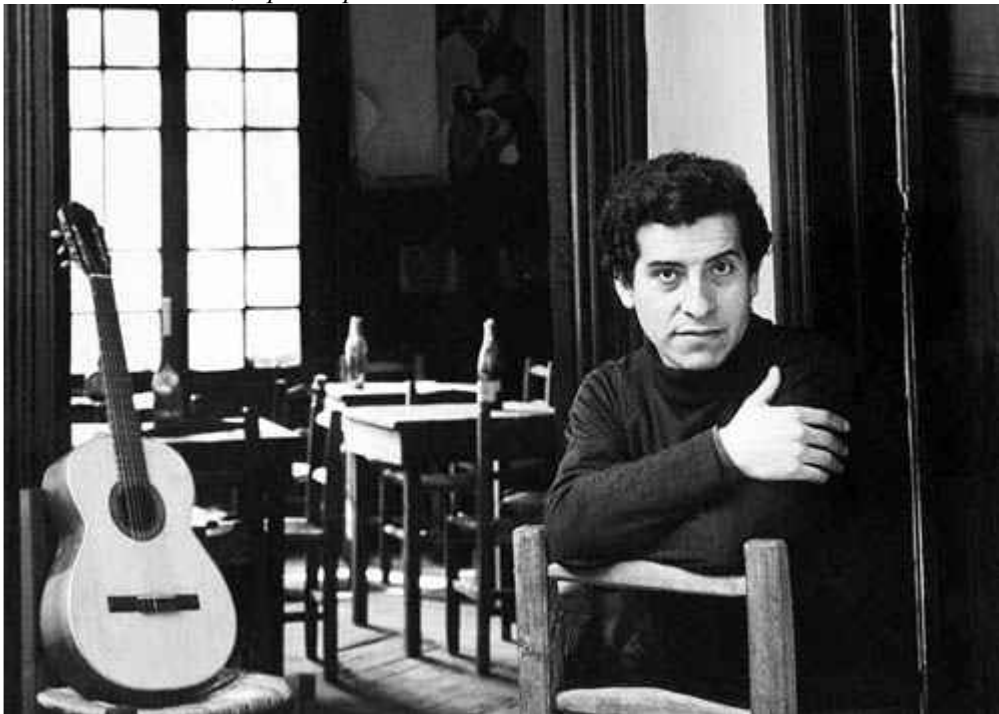
27 DE MAIO DE 2009

Los estremecedores testimonios de cómo y quiénes asesinaron a Víctor Jara

A CASI CUATRO MESES DE CONMEMORARSE 36 AÑOS DE LA MUERTE DEL DESTACADO FOLCLORISTA CHILENO, EL TESÓN DE SU VIUDA JOAN TURNER Y DE SUS HIJAS, LOGRÓ QUE LA INVESTIGACIÓN JUDICIAL LLEGARA AL PUNTO QUE SE CREÍA IMPOSIBLE: INDIVIDUALIZAR AL GRUPO DE OFICIALES Y CONSCRIPTOS QUE PERPETRARON EL ASESINATO. LAS CONFESIONES DE LOS INVOLUCRADOS, ENTRE ELLOS UN CONSCRIPTO QUE PARTICIPÓ EN FORMA DIRECTA EN EL CRIMEN, PERMITEN CONOCER LAS ESTREMECEDORAS ÚLTIMAS HORAS DE VIDA DE VÍCTOR JARA: *UN SUBTENIENTE JUGÓ A LA RULETA RUSA CON ÉL HASTA QUE LE DESCERRAJÓ UN TIRO EN SU CABEZA*. DESPUÉS ORDENARON ACRIBILLARLO EN UN CAMARÍN DE UN SUBTERRÁNEO DEL ESTADIO CHILE. TAMBIÉN REVELAMOS LA HISTORIA NUNCA ANTES CONTADA DE CÓMO SE RESCATÓ SU CUERPO DESDE LA MORGUE. JUNTO AL ARTISTA, FUERON ACRIBILLADAS OTRAS 15 PERSONAS, ENTRE LOS QUE SE ENCONTRABA EL EX DIRECTOR DE PRISIONES, LITRE QUIROGA. LOS DETALLES DEL HOMICIDIO FUERON RECABADOS EN LA PRESENTE INVESTIGACIÓN DE CIPER.

27/05/2009 MEDIOS

Por Jacmel Cuevas P, especial para CIPER



El caos, la incertidumbre y el miedo que reinaron en el país durante los primeros días tras el golpe militar de 1973 parecían, hasta ahora, haberse conjugado de manera perfecta para que el asesinato del destacado folclorista Víctor Jara siguiera siendo un enigma judicial, llevando incluso al juez que instruye el proceso, **Juan Eduardo Fuentes**, a cerrar el caso a mediados del año pasado, con

un solo procesado como responsable del crimen: el comandante (r) **César Manríquez Bravo**, jefe del improvisado campo de prisioneros que se instaló en el Estadio Chile a partir del 12 de septiembre de ese año.

La decisión del magistrado fue cuestionada por los querellantes del caso, quienes incluso obtuvieron el respaldo del entonces subsecretario del Interior **Felipe Harboe**, para pedir la reapertura de la investigación, llamado al que se sumaron varios parlamentarios de la Concertación. La urgencia por revocar la decisión de Fuentes fue tal que incluso la autoridad gubernamental se sumó al emplazamiento público que hizo la viuda del artista, Joan Turner, para que cualquiera de las cerca de 6.000 personas que pasaron por el recinto deportivo en esa fecha (entre detenidos y uniformados), que pudiera tener antecedentes del asesinato se acercara a entregarlos, incluso, bajo la más estricta reserva.

Nelson Caucoto, abogado de la familia Jara Turner, relata que se recibieron muchas colaboraciones que podían aportar a esclarecer el homicidio, lo cual le permitió presentar un escrito solicitando más de 90 nuevas diligencias al juez. Y Juan Eduardo Fuentes reabrió el caso.

Sin embargo, ninguno de estos datos entregó pistas concretas para llegar a los responsables del crimen, cuyas identidades quedaron bajo el secreto de un grupo reducido de oficiales y conscriptos que estuvieron a cargo de interrogar a los detenidos en los camarines ubicados en los subterráneos del Estadio Chile. Fue la exhaustiva búsqueda de los conscriptos de distintos regimientos que estuvieron después del golpe en el Estadio Chile, la que terminó por dar las pistas de *quienes fueron los uniformados que ultimaron con ráfagas de fusil a los cerca de 15 detenidos -entre ellos Víctor Jara- que fueron apartados de los restantes prisioneros al producirse su traslado al Estadio Nacional, entre el 16 y 17 de septiembre de 1973.*

Las primeras horas del final

En la madrugada del 11 de septiembre de 1973, personal de varios Regimientos militares ubicados en regiones se trasladaron a Santiago, bajo la excusa de realizar los preparativos de la Parada Militar, para conmemorar el día de las Glorias del Ejército. Así arribaron a Santiago las unidades de La Serena y el Maipo, las que se constituyeron en el Regimiento Tacna. Otros efectivos provenientes de Calama y de la Escuela de Ingenieros de Tejas Verdes – comandada por el coronel **Manuel Contreras Sepúlveda**, quien a los pocos días iniciaría la organización de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)- lo hicieron en las dependencias de Arsenales de Guerra.

Cerca de las cinco de la mañana de ese día, las tropas apostadas en esta última repartición fueron informadas del golpe de Estado, bajo la arenga del teniente **Pedro Barrientos**, quien los emplazó a participar en la toma del territorio capitalino bajo la premisa que en esa misión no habían rangos, que todos eran importantes en ese crucial y patriótico acontecimiento. El episodio ha sido relatado en las declaraciones judiciales de varios conscriptos de los regimientos Maipo y Tejas Verdes que llegaron desde la Quinta Región.



Tras el bombardeo a La Moneda y la muerte de Salvador Allende, cerca de 600 estudiantes y profesores se amotinaron en la Universidad Técnica del Estado (actual USACH) para resistir la ocupación militar. Sin llegar a producirse enfrentamientos, ya que casi no tenían armas, fue muy poco el tiempo durante el cual pudieron oponerse a la entrada de los uniformados.

Pasadas las dos de la tarde del 12 de septiembre comenzó el desalojo de los académicos y alumnos. Entre escenas de gran violencia y dramatismo fueron detenidos y trasladados al Estadio Chile. En ese grupo se encontraba **Víctor Jara Martínez**, profesor de esa casa de estudios. El procedimiento fue dirigido por el entonces capitán **Marcelo Moren Brito**, quien luego se transformaría en uno de los más temidos agentes operativos de la DINA. Al momento de ingresar al Estadio Chile, convertido en campo de prisioneros, a los detenidos se les quitaban sus especies de valor, se les anotaba su nombre y filiación política.

Antes de ello, durante la tarde del 11 de septiembre, después de encargarse del funeral de Salvador Allende, el comandante **César Manríquez** fue encomendado por el general **Arturo Viveros** (jefe del CAE) para crear el primer recinto de detención que se debía instalar en el Estadio Chile. A la mañana siguiente, Manríquez se constituyó en el recinto. Poco después comenzaron a llegar los miles de detenidos que arribaban en buses de la locomoción colectiva y camiones del Ejército.

Según las propias declaraciones de Manríquez que, hasta ahora, era el único procesado en el caso, lo ocurrido al interior del recinto deportivo –construido sólo cuatro años antes de los hechos- era un escenario “dantesco” debido a la gran cantidad de prisioneros (**5.600, según sus cálculos**). El ex uniformado asegura que sólo contó con personal de apoyo del CAE para custodiar el recinto, pero que en los subterráneos del edificio se constituyeron oficiales de Inteligencia de las distintas Fuerzas Armadas, cuyas identidades desconocía, ya que no habrían estado bajo su mando.

Esa es la razón con la que justificó haber montado una escena de terror para amedrentar a los detenidos. Colocó dos ametralladoras punto 50 –usadas en la Segunda Guerra Mundial- en los balcones del edificio, las que eran publicitadas por los parlantes como las “sierras de Hitler, capaz de partir a una persona en dos”. En el segundo piso también se instalaron potentes focos de luz, que permanecían encendidos día y noche, provocando que todos los que permanecieron al interior del Estadio perdieran la noción del tiempo.

Los primeros días de encierro fueron caóticos, ya que incluso se reventaron algunos alcantarillados, generando problemas de insalubridad. Tampoco tenían alimentos ni para los

soldados ni menos para los prisioneros. La escasez de comida incluso provocó que los mismos militares saquearan negocios aledaños al recinto. Sólo al cuarto día, el 16 de septiembre, se recibieron algunas raciones para los soldados, según declaró el capitán **David González Toro**, encargado de abastecimiento del recinto.



Se desconoce la hora a la que ese miércoles 12 de septiembre arribaron los miembros de los servicios de Inteligencia de las Fuerzas Armadas. Lo que sí se sabe es que, tras su llegada, comenzaron a interrogar a los detenidos. Todo se anotaba en una ficha previamente confeccionada, donde se consignaba el nombre, la cédula de identidad, domicilio, filiación política, antecedentes de la detención y observaciones. En la parte inferior del documento, se añadía un pronunciamiento del interrogador en el que debía calificarlo como prisionero bajo las siguientes premisas: ley de control de armas, marxista o comunista y sobre la necesidad o no de someterlo a Consejo de Guerra.

Según diversos testigos que han declarado en el caso, previo al traslado al Estadio Nacional hubo muchos hechos de violencia en contra de los prisioneros. Se ha determinado que al menos tres personas habrían perdido la vida en las graderías del recinto. Una persona de contextura pequeña y delgada que muchos confundieron con un niño y que en un acto de desesperación se abalanzó sobre un conscripto, quien reaccionó descargando una ráfaga en su abdomen. Según testimonios, el comandante Manríquez felicitó al soldado por su “heroica labor”. Otro prisionero se lanzó del segundo piso gritando *¡Viva Allende!*, mientras que un hombre joven fue muerto a golpes de culata en su cabeza por haberse negado a cumplir órdenes de los militares.

A esta cifra se suman otras 15 personas que habrían sido acribilladas junto a Víctor Jara en los subterráneos del Estadio, según la confesión del primer hombre en ser individualizado por la justicia como uno de los autores del asesinato del destacado folclorista.

Los hombres de Tejas Verdes

En sus declaraciones, todos los conscriptos que viajaron desde la Escuela de Ingenieros de Tejas Verdes (dirigida entonces por el coronel Manuel Contreras) a Arsenales de Guerra, en Santiago, coinciden en que las tropas venían bajo el mando del capitán **Germán Montero Valenzuela**, sumando un contingente de aproximadamente un centenar de soldados y una veintena de oficiales.

El 12 de septiembre, al llegar al Estadio Chile, el contingente quedó a cargo del comandante **Mario Manríquez**. Entre los oficiales que participaron en esta misión, los conscriptos mencionan a los tenientes **Nelson Haase y Rodrigo Rodríguez Fuschloger**, y a un subteniente que tendrá un papel decisivo en el asesinato de Víctor Jara.

La primera confesión que obtuvo el juez Fuentes sobre el crimen fue la del ex conscripto **José Alfonso Paredes Márquez** (55 años). El entonces joven de 18 años llegó a Santiago en la madrugada del 11 de septiembre de 1973, proveniente de la Escuela de Ingenieros de Tejas Verdes, donde desde abril de ese año realizaba su servicio militar.

Durante el día en que la vida de los chilenos se partió en dos, su sección fue enviada, al mando del teniente **Pedro Barrientos**, a custodiar el camino Padre Hurtado. Paredes dice haber sido una suerte de guardaespaldas del teniente Barrientos.

Al mediodía del 12 de septiembre, el contingente se trasladó, primero a Arsenales de Guerra y luego a la Universidad Técnica (actual USACH). Allí, pasadas las dos de la tarde, procedieron a trasladar a los detenidos al Estadio Chile. El mencionado oficial, junto a Paredes, acompañaron a bordo de un jeep la caravana de buses de la locomoción colectiva que trasladaron a los prisioneros. Una vez la misión cumplida, regresaron a Arsenales de Guerra.



El 16 de septiembre, cerca de las 18.00 horas, el escuadrón de militares llegó hasta el Estadio Chile, donde se presentaron ante un oficial de rango superior cuya identidad desconoce, quien les ordenó vigilar las casetas de transmisión del recinto. Y en el interior del Estadio, los otros conscriptos comentaban que ahí estaban detenidos el Director de Prisiones, Litre Quiroga; el cantautor Víctor Jara y el Director de Investigaciones, Eduardo “Coco” Paredes.

Siempre según la confesión de Paredes, al día siguiente, fue enviado al sector del subterráneo. Y permaneció como centinela en la puerta de uno de los camarines destinados a los detenidos. En ese camarín había 5 ó 6 oficiales de otros regimientos, con tenida de combate, cuya identidad desconoce. Los vio escribir en unos papeles los datos que le respondía un detenido al que observó sentado frente a un escritorio. En otro ángulo del camarín, Paredes vio a otros prisioneros mirando hacia la pared.

Unas horas después, llegaron a la habitación el teniente **Barrientos** y el subteniente que bajo las órdenes de **Haase y Rodríguez** estaba a cargo de los conscriptos. Traían a un detenido. Fue entonces que dice haber sido llamado, junto al conscripto **Francisco Quiroz Quiroz** (55 años), y que se les comunicó que el detenido era Víctor Jara. El grupo lo comenzó a insultar por su condición de comunista. Paredes lo miró y lo reconoció. Víctor Jara quedó allí, en ese camarín, custodiado por Quiroz.

Más tarde, recordará el principal testigo, el teniente Barrientos lo mandó nuevamente al subterráneo, al mismo camarín. Pero esta vez Paredes no encontró a nadie: ni interrogadores ni

detenidos y tampoco a Víctor Jara. Pasaron las horas hasta que Paredes vio nuevamente llegar a los oficiales interrogadores. La orden fue precisa: traer a los detenidos que figuraban en una lista que uno de los oficiales le entregó a un cabo. Y nuevamente el mismo procedimiento: interrogatorio y las anotaciones en cada una de las fichas.

Y llegó la noche. Paredes se encontraba de centinela en el mismo camarín del subterráneo cuando observó el ingreso de unos quince detenidos. Y entre ellos reconoció a **Víctor Jara** y también a **Litre Quiroga**. Ambos fueron lanzados contra la pared. Detrás de los prisioneros, Paredes vio llegar al teniente **Nelson Haase y al subteniente** que también estaba a cargo de los conscriptos. Y fue testigo del minuto preciso en que el mismo subteniente comenzó a jugar a la ruleta rusa con su revólver apoyado en la sien del cantautor. De allí salió el primer tiro mortal que impactó en su cráneo.

El cuerpo de Víctor Jara cayó al suelo de costado. Paredes observó cómo se convulsionaba. Y escuchó al subteniente ordenarle a él y a los otros conscriptos que descargaran ráfagas de fusiles en el cuerpo del artista. La orden se cumplió. Todo lo que ocurrió fue presenciado por **Nelson Haase**, quien se encontraba sentado detrás del escritorio de interrogación. Según el protocolo de autopsia, el cuerpo del cantautor tenía aproximadamente 44 impactos de bala en su cuerpo.

Pocos minutos después, el mismo subteniente que le disparó en la cabeza solicitó el retiro del cuerpo. Llegaron unos enfermeros con camilla, lo levantaron y metieron al interior de una bolsa y luego lo cargaron hasta la parte trasera de un vehículo militar estacionado en el patio trasero del recinto, al costado nororiental.

No fue fácil para **José Alfonso Paredes Márquez** confesar ante el juez lo que vio y protagonizó. Primero fue renuente a reconocer su real participación en los hechos. Y finalmente se quebró, empezó su relato y ya no paró. Este obrero de la construcción que fabrica casas en la zona del litoral central, reveló haber guardado el secreto durante casi 36 años, sin siquiera habérselo contado a su mujer. También hizo una aclaración ante el juez: durante los días posteriores al golpe, y como trabajaban casi 24 horas al día, la oficialidad les entregaba estimulantes para evitar el sueño y el hambre, por lo cual su relato podía no ser exacto en las fechas.

Lo que sí Paredes y otros conscriptos recordaron es lo que pasó luego que el cuerpo de Víctor Jara desapareció del camarín. Los otros 14 detenidos que venían con el cantautor y director teatral fueron acibillados con fusiles percutados por los propios conscriptos y oficiales presentes. Entre las víctimas cayó asesinado **Litre Quiroga**. Sus cuerpos también fueron cargados en el mismo vehículo. Poco después y al amparo de la noche, todos ellos fueron abandonados en la vía pública.

El último vía crucis de Víctor Jara



Durante la reconstitución de los hechos, los testigos pudieron recrear el miedo y el caos reinante en el Estadio Chile, clima al que tampoco escapaban. Escenas que enlazadas permiten reconstruir en forma difusa las últimas horas de vida de Víctor Jara y en las que aparecen nuevamente personajes ya conocidos.

Durante sus cuatro días de cautiverio, Jara fue reconocido por un oficial de Ejército que se hacía llamar “**El Principe**”. Otros testigos señalan que ese reconocimiento lo hizo un militar que no coincide con las características del mítico personaje del Estado Chile (ver recuadro), quien fue descrito como de una estatura superior a 1.80 centímetros, rubio, de tez blanca, cara redondeada y de textura atlética.

En lo que sí coinciden los testimonios de los prisioneros es en que Víctor Jara fue interrogado al menos dos veces en los camarines del recinto, ubicados en la zona nororiente del subterráneo. Allí fue sometido a diversas torturas, entre ellas la fractura de sus manos a golpes de culata.

Tras la segunda de esas sesiones, Víctor Jara logró acercarse a personas que habían sido detenidas en la UTE, quienes lo limpiaron y trataron de cambiar su aspecto cubriéndolo con una chaqueta azul y cortándole su pelo negro rizado con un cortaúñas. Los últimos detenidos que lo vieron con vida han dicho que estaba muy golpeado, con la cara hinchada y sus manos fracturadas. Muchos coinciden en que durante el traslado al Estadio Nacional, que duró muchas horas, su cuerpo sin vida fue visto en el hall del recinto, junto a otros cadáveres.

Se estima que el cuerpo de Víctor Jara fue encontrado el 17 de septiembre en las afueras del Cementerio Metropolitano, por funcionarios de la Primera Comisaría de Carabineros de Renca, quienes lo trasladaron como N.N. al Instituto Médico Legal.

Un funeral sin flores y en silencio

En los últimos meses de la investigación se han rescatado reveladores testimonios inéditos que ayudan a entender por qué, a diferencia de los otros prisioneros asesinados en el Estadio Chile, el

cuerpo de Víctor Jara fue encontrado por su familia y pudo ser enterrado de manera clandestina en el Cementerio General.

Después de guardar silencio durante 35 años, **Héctor Herrera Olguín**, ex funcionario del Registro Civil y quien actualmente reside en Francia, relató ante el ministro **Juan Eduardo Fuentes** lo que vivió en esos días. Herrera explicó que el 15 de septiembre de 1973, el oficial designado como director interino del Registro Civil lo envió en comisión de servicio al Instituto Médico Legal (IML), lugar en donde se le ordenó medir, tomar las características físicas y las huellas de los cuerpos apostados en el estacionamiento del recinto.

Herrera calcula que había unos 300 muertos apostados en ese lugar, entre los cuales vio niños y mujeres. Unos veinticinco estaban rapados. Todos eran jóvenes. Le dijeron que correspondían a extranjeros. Durante todo el día Herrera vio llegar camiones del Ejército con más cuerpos. Y cada vez los mismos movimientos: los conscriptos los tiraban al suelo al interior del estacionamiento y luego, con algo más de delicadeza, funcionarios del IML los recogían y los apilaban en distintas partes de ese sector.

La investigación deberá determinar la fecha exacta en que fue asesinado Víctor Jara. Pero lo cierto es que el ex funcionario del Registro Civil recordó ante el juez que el 16 de septiembre, alrededor de las 9.00 horas, una persona a la que identifica como “Kiko”, oriundo de Chiloé, le señaló que entre los cuerpos apilados parecía estar el de Víctor Jara. Y con sigilo lo llevó frente al cuerpo. Al principio Héctor Herrera dudó que se tratara del mismo famoso cantautor. Estaba muy sucio, con tierra en las heridas, el cabello apelmazado entre tierra y sangre. A simple vista se le notaban heridas profundas en ambas manos y en la cara. Y tenía sus ojos abiertos, pero con una mirada tranquila. En una de sus muñecas vio un alambre con un pedazo de cartón donde estaba anotado “Octava Comisaría”.

Para salir de la duda, Héctor Herrera a escondidas anotó su número de ficha, sus características físicas y sus huellas dactilares. Para ello tuvo que abrir sus manos. No fue fácil: las tenía empuñadas, muy rígidas. Lo hizo con la ayuda de “Kiko”, comprometiéndose ambos a no decirle a nadie lo ocurrido. Terminada la misión, dejaron el cuerpo en el mismo lugar.

A primera hora del día siguiente, Herrera se fue directo a la sección dactiloscópica del Registro Civil, en calle General Mackenna. Allí y en la más completa reserva, le pidió a la funcionaria **Gelda Leyton**, que le buscara la ficha de Víctor Jara. A eso del mediodía, ambos comprobaron que efectivamente habían asesinado a Víctor Jara. Volvió a revisar los registros del cantautor. Y se percató que era casado. Anotó los datos de su esposa, Joan Turner Robert, y su dirección.



Ya había amanecido cuando el 18 de septiembre, en la casa de Víctor Jara, en calle Plazencia, en Las Condes, Joan Turner escuchó que alguien llamaba a su puerta. Salió a mirar desde una ventana del segundo piso. Un hombre al que no conocía le dijo que necesitaba hablar con Joan Turner. Ella bajó y se acercó a la reja de la casa. Herrera recuerda haberla visto muy nerviosa. Se identificó como funcionario del Registro Civil y le relató lo que había vivido.

Poco después ambos partieron de la casa en la renoleta de Joan Turner en dirección al IML. Entraron juntos. Pero no encontraron el cuerpo de Víctor Jara en el lugar donde Herrera recordaba muy bien haberlo dejado la tarde anterior. Se inició la búsqueda. Y llegaron al segundo piso del edificio, sitio a donde habían llevado los cadáveres que estaban para las llamadas “autopsias económicas”. En el lugar n° 20 estaba el folclorista. El cuerpo fue abrazado por su esposa, quien lloró en silencio tratando de no despertar sospechas. Estaba muy consciente de que no tenía autorización alguna para estar ahí.

El trámite del certificado de defunción lo realizaron en el primer piso. Para poder sacar el cuerpo en día feriado, Herrera invocó su calidad de funcionario del Registro Civil. Al ser consultado en la ventanilla por la causa de muerte y fecha de la misma, requisito indispensable para llenar el documento de defunción, Herrera sólo atino a decir que falleció por herida de bala el 14 de septiembre a las 5.00 horas. Fue el apresurado cálculo que logró hacer en esos pocos minutos al recordar que el cuerpo de Víctor Jara habría llegado al IML antes que él lo descubriera. La hora la sacó de un poema que le vino a la memoria sobre fusilados.

Como el cuerpo debía ser sacado en una urna y la esposa de Víctor no tenía dinero para comprarla, Héctor Herrera se contactó con su amigo **Héctor Ibaceta Espinoza**, a quien le pidió ayuda. Juntos fueron hasta calle Agustinas, en el centro de Santiago, a buscar el dinero. Pero Ibaceta decidió acompañarlos.

Alrededor del mediodía de ese 18 de septiembre, llegaron con el ataúd al IML. Sólo los dos hombres ingresaron a buscar el cuerpo de Víctor Jara. Su cadáver desnudo fue trasladado en una camilla metálica con su ropa doblada a los pies. Recogieron el cuerpo y lo pusieron dentro de la urna. La ropa fue depositada a sus pies. Lo cubrieron con un poncho nortino que traían y encima la mortaja. Cerraron la urna. El ataúd lo ubicaron en una sala que se utilizaba como velatorio.

-Nos prendieron unas cuatro ampolletas e hicimos entrar a Joan para que se quedara a solas con él, para que se despidiera de su marido. Estuvo alrededor de una hora –recordó el ex funcionario del Registro Civil.

Herrera agregó: “Posteriormente, concurrí al Cementerio General, ubicado al frente, para solicitar un carrito para trasladar el cuerpo, ya que era muy caro hacerlo en una carroza. Una señorita me indicó que no se podía hacer eso, pero al ver el nombre del occiso me dijo que para él sí se podía. Volví al IML en compañía de un funcionario del Cementerio. Entre los cuatro colocamos el ataúd en el carro y lo trasladamos al campo santo, enterrando a Víctor Jara en un modesto nicho al final del recinto donde se encuentra hasta hoy. Fue enterrado sin flores y con la sola presencia de nosotros tres”.

Héctor Herrera siguió trabajando en el Registro Civil hasta 1975. Desde 1969 y hasta el día en que se fue se desempeñó en el departamento de Carné de Identidad. Debió abandonar al país como miles de otros chilenos llevando consigo un secreto que Joan Turner también guardó para protegerlo y que hoy le pertenece a todos los chilenos que podrán cantar con nuevas esperanzas “Levántate y mírate las manos. Para crecer, estréchala a tu hermano”.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/517/2/los-estremecedores-testimonios-de-como-y-quienes-asesinaron-a-victor-jara-medios>

4 DE JUNHO DE 2009

POR ORDEN JUDICIAL

Exhuman los restos de Víctor Jara

LOS RESTOS DEL ASESINADO CANTAUTOR VÍCTOR JARA, EJECUTADO TRAS EL GOLPE MILITAR DE 1973, FUE EXHUMADO EL JUEVES PARA DETERMINAR LAS EXACTAS CAUSAS DE SU MUERTE.

04/06/2009 AGENCIAS



AP/Federico Quilodrán - El juez **Juan Eduardo**

Fuentes resolvió la exhumación del cadáver y encabezó las diligencias en el Cementerio General de Santiago de Chile para precisar las causas de la muerte del artista.

Un gran biombo se instaló frente al modesto nicho para ocultar detalles a la prensa de la extracción de la urna y trasladarla al Servicio Médico Legal, donde se le practicará una nueva autopsia.

El médico **Patricio Burgos**, director del Servicio Médico Legal, informó que un equipo de tanatólogos, forenses, antropólogos y odontólogos trabajará en determinar la exactas causas de la muerte del cantautor.

Según las declaraciones de un ex soldado imputado y de otros testigos, un oficial jugando a la ruleta rusa con el prisionero le habría dado muerte y luego ordenó a los conscriptos rematarlo con ráfagas de sus armas automáticas.

La autopsia a que fue sometido el cuerpo de Víctor Jara en septiembre de 1973 fue "superficial", según el profesional que la practicó, debido a la gran cantidad de cuerpos acumulados y que habían sido ultimados por las fuerzas militares que tomaron el poder con el derrocamiento del presidente socialista Salvador Allende.

El cantautor fue confinado el 12 de septiembre, al día siguiente del golpe, en un estadio junto a miles de prisioneros. Allí los detenidos fueron testigos de las torturas a que fue sometido y luego de su desaparición.

El entonces joven soldado **José Paredes Márquez**, actualmente de 54 años, está detenido y sometido a proceso por haber dado muerte al cantautor. También el coronel retirado **César Manrique**, que fue jefe del centro de detención instalado en el Estadio Chile, hoy rebautizado Víctor Jara, está también procesado.

Al procedimiento de exhumación, que se prolongó por más de tres horas, asistieron la viuda del cantautor y sus dos hijas.

La viuda, la ex bailarina inglesa Joan Turner, a quien el miércoles se le concedió la ciudadanía chilena por gracia, y un funcionario del Servicio Médico Legal fueron las únicas personas que en septiembre de 1973 le dieron sepultura a Jara. Fue ese funcionario el que reconoció el cadáver, que había sido recogido por la policía en un suburbio capitalino y que presentaba 44 impactos de bala.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/532/2/exhuman-los-restos-de-victor-jara-agencias>

19 DE JUNHO DE 2009

LA JUSTICIA VIENE LLEGANDO

La Corte chilena rechaza recurso de amparo de uno de los presuntos autores de la muerte de Víctor Jara

LA CORTE DE APELACIONES DE SANTIAGO RECHAZÓ HOY EL RECURSO DE AMPARO PRESENTADO POR LA DEFENSA DEL EX RECLUTA JOSÉ ADOLFO PAREDES MÁRQUEZ, DE 54 AÑOS, ACUSADO DE ASESINAR AL CANTAUTOR VÍCTOR JARA EL 15 DE SEPTIEMBRE DE 1973, INFORMARON HOY FUENTES JUDICIALES.

19/06/2009 AGENCIAS



EFE - Los jueces de la Novena

Sala del tribunal desestimaron de forma unánime la presentación de la defensa del procesado, que argumentaba que el auto de procesamiento era arbitrario y contrario a los tratados internacionales de derechos humanos.

Según el acusado, el auto es contrario a dicho tratados porque no existen pruebas suficientes que acrediten que **Paredes** estuvo en el Estadio Chile cuando el cantautor fue asesinado.

Sin embargo, los magistrados argumentaron que el juez que instruye el caso, **Juan Eduardo Fuentes**, señaló en su informe que el secreto del sumario está amparado en el Código del Procedimiento Penal y el acceso a la investigación "pone en riesgo el resultado de ésta atendido los nuevos antecedentes y datos recabados".

Paredes, quien permanece recluso en la Cárcel de Alta Seguridad de Santiago, confesó ser uno de los varios soldados que dispararon en repetidas ocasiones contra el autor de temas como "Te recuerdo Amanda" en dependencias del Estadio Chile, que fue centro de detención durante la dictadura de Augusto Pinochet hasta 1990.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/565/2/la-corte-chilena-rechaza-recurso-de-amparo-de-uno-de-los-presuntos-autores-de-la-muerte-de-victor-jara-agencias>

14 DE JULHO DE 2009

En libertad el ex soldado procesado por el asesinato de Víctor Jara

EL EX SOLDADO JOSÉ PAREDES, ÚNICO DETENIDO POR EL ASESINATO DEL CANTAUTOR VÍCTOR JARA, EN 1973, FUE PUESTO HOY EN LIBERTAD, LUEGO DE PAGAR UNA FIANZA EQUIVALENTE A UNOS 180 DÓLARES.

14/07/2009 AGENCIAS

Según determinó la Novena Sala de la Corte de Apelaciones de Santiago, **Paredes** (54), quien había confesado su participación en el crimen perpetrado en dependencias del "Estadio Chile", no representa un peligro para la seguridad de la sociedad ni para la familia de la víctima.

La medida se tomó luego de que Paredes permaneciera 50 días recluido en el Comando de Telecomunicaciones del Ejército y que identificara el tipo de arma que él empleó entre una serie de rifles y pistolas.

Hernán Montealegre, abogado de Paredes, manifestó su satisfacción por la decisión de liberar bajo fianza a Paredes, quien sin embargo, tiene orden de arraigo, que le impide abandonar Chile mientras continúen las investigaciones.

Montealegre agregó que Paredes "es una persona que tiene un problema de alcohol y es posible que la ansiedad de alcohol le haya producido algún tipo de alucinación".

El abogado **Nelson Caucoto**, representante de la familia del cantautor Víctor Jara se mostró este lunes conforme con la libertad bajo fianza otorgada al ex conscripto **José Paredes Márquez**, procesado como autor del homicidio calificado del artista, registrado el 15 de septiembre de 1973.

Al respecto el jurista dijo sentirse alegre con la resolución ya que "soy de los que creen que las personas deben sufrir todos los procesos, sus enjuiciamientos en libertad, porque es el estado natural de las personas y más aún tratándose de un conscripto que ya no era posible mantenerlo privado de libertad", sostuvo.

Según precisó, el proceso judicial en la causa que instruye el ministro **Juan Eduardo Fuentes Belmar** entrará en una etapa de mayor complicidad, ya que "todo el mundo sabe que el Ejército entregó un fusil, y todo el mundo sabe que ese fusil está siendo periciado por entes multidisciplinarios".

Asimismo, adelantó que solicitó nuevas diligencias al magistrado las cuales serian "importantes y que puede abrir el universo de elementos balísticos y de elementos documentales que pudiera tener el ministro para poder resolver este crimen".

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/609/2/en-libertad-el-ex-soldado-procesado-por-el-asesinato-de-victor-jara-agencias>

22 DE AGOSTO DE 2009

OS-9 DE CARABINEROS SE INCORPORÓ A LAS DILIGENCIAS Reconstituyen hallazgo del cadáver de Víctor Jara

DURANTE DOS HORAS, LOS POLICÍAS JUNTO A UNA TESTIGO DEL HECHO REALIZARON UN LEVANTAMIENTO FOTOGRÁFICO DEL LUGAR DONDE HACE 36 AÑOS FUERON ARROJADOS LOS CUERPOS DEL ARTISTA Y OTRAS TRES VÍCTIMAS, LITRE QUIROGA, EDUARDO PAREDES Y UN N.N.

22/08/2009 MEDIOS

Por Luis Narváez para La Nación



Mónica Salinas asegura que, junto a una amiga, entre el 15 y el 16 de septiembre de 1973 encontraron cuatro cuerpos a un costado del Cementerio Metropolitano. Uno de ellos, dice, era el del cantautor.

© Margarita Urzúa

Tres veces, **Mónica Salinas** ha tenido que realizar la misma tarea: caminar desde su casa hasta un sitio eriazo ubicado a un costado del Cementerio Metropolitano. La primera vez que lo hizo, en septiembre de 1973, junto a una amiga, encontraron cuatro cadáveres. Uno de los cuerpos inmóviles era el de Víctor Jara.

La segunda ocasión fue en junio, cuando contó a La Nación su experiencia. Ayer, la anciana mujer fue llevada hasta el lugar por Carabineros, para oficializar su declaración sobre este hecho, que había sido un misterio hasta este año.

Hace un mes, el ministro **Juan Fuentes Belmar** entregó al OS-9 de Carabineros una orden para investigar el crimen de **Víctor Jara** y el de **Litre Quiroga**, ex director de Gendarmería. Es la primera vez que esta institución participa en el caso.

Junto a **Mónica Salinas**, realizaron la reconstitución del momento en que la mujer encontró los cuatro cuerpos que dice haber visto una mañana, entre el 15 y 16 de septiembre.

Los funcionarios tomaron notas y fotografías del lugar, incluida una recreación de la forma en cómo estaban dispuestos en el suelo los cadáveres.

Fuentes dijeron que la versión que entregó la mujer es **la misma relatada a La Nación, en junio.**

Su testimonio indica que habían escuchado un rumor de que en ese lugar (ver infografía) estaban arrojando muertos.

"Los cuerpos estaban en el suelo, boca abajo y alineados uno junto a otro, separados así tanto (con las manos dibuja en el aire una huincha de medir imaginaria, que simula un metro)", dijo.

La señora Mónica conocía perfectamente al cantautor. Sólo dos meses antes lo había visto, guitarra en mano, interpretar su música frente a un grupo de pobladores.

"Yo ubicaba a Víctor Jara y le dije a la Maiga (ya fallecida) que lo conocía. Le limpiamos bien la cara, porque la tenía llena de sangre seca, roja oscura. Tenía puesto no recuerdo bien si era un chaleco o algo parecido, de color verde, y se notaban agujeritos en la ropa, de donde le había salido sangre".

Entonces, "le revisamos las manos para ver si le encontrábamos una argolla o algo y no podíamos creer cómo se las habían dejado: las tenía todas hechas tira y yo le movía los dedos, pero era como si no tuviera hueso. La cabeza la tenía hecha tira también".

Comenta luego que "no estaban tiesos, porque los dimos vuelta con facilidad. No vimos balas en el suelo, porque había mucho pasto".

Las mujeres siguieron con el segundo cuerpo, el que resultó ser de **Litré Quiroga**. Al tercero no lo pudieron identificar. Al ver el siguiente cadáver, relata Mónica, "mi amiga me dice que era el del **Coco (Paredes)**, que tenía un hoyo en el estómago, de donde se le salían las tripas".

En los próximos días, el juez **Fuentes Belmar** tomará declaración judicial a la mujer. En el caso de **Quiroga**, se trata de un antecedente más que refuerza la necesidad de exhumar su cadáver para determinar la causa de su muerte, sus lesiones y el tipo de armamento que se utilizó para liquidarlo.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/686/2/reconstituyen-hallazgo-del-cadaver-de-victor-jara-medios>

15 DE OCTUBRO DE 2009

POR SU VALOR HISTÓRICO EN LA MEMORIA DE LOS DERECHOS HUMANOS

El Estadio Víctor Jara fue declarado Monumento Nacional

AYER MIÉRCOLES, 14 DE OCTUBRE DE 2009 A LAS 15:49, EL CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DECLARÓ MONUMENTO NACIONAL EN LA CATEGORÍA DE MONUMENTO HISTÓRICO EL ESTADIO VÍCTOR JARA.

15/10/2009 REDACCIÓN



© Camilo Carrasco

Fundación Víctor Jara - Por su valor histórico en la memoria de los derechos humanos, el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN) declaró hoy en forma unánime, monumento histórico al **estadio Víctor Jara**, ubicado en el sector poniente de la comuna de Santiago.

En la sesión, los Consejeros escucharon la presentación de **Gloria König**, Directora Ejecutiva de la Fundación Víctor Jara, quien entregó la fundamentación del expediente técnico para solicitar la declaratoria de monumento nacional. En la ocasión fue acompañada por Joan Jara, Presidenta de la Fundación Víctor Jara, Lorena Pizarro, Presidenta de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), Alicia Lira, Presidenta de la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos, Osiel Núñez, dirigente de la Federación de Estudiantes de la Universidad Técnica del Estado en 1973, **Jorge Coulon**, Director de Inti-Illimani y **Rosario Carvajal**, Presidenta de la Asociación de Barrios y Zonas Patrimoniales de Chile. Entre las autoridades se hizo presente el Concejal de Santiago, **Ismael Calderón**. Junto a ellos, cerca de 60 personas de diversas organizaciones de derechos humanos, del Barrio Yungay, Las Canteras de Colina, Barrio Matta Sur y Providencia esperaron la votación en las puertas del Consejo de Monumentos.

Al salir de la exposición, y pasados pocos minutos fue comunicada la votación del Consejo: por unanimidad fue aprobada la declaración de Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico del Estadio Víctor Jara.

Frente a ello la alegría desbordó a los asistentes que entre abrazos, lágrimas y emoción, festejaron este momento histórico para el país. La memoria es parte del futuro. El mejor homenaje que le rendimos a todos quienes sufrieron la tortura, la persecución, la muerte y la desaparición forzada

ha sido proteger este estadio para las futuras generaciones, transformándolo en un espacio de memoria viva, en un espacio para la creación popular chilena. La vida debe inundar este espacio de dolor y brutalidad develando las huellas del horror sufrido para que la cultura de la impunidad no se instaure en nuestra sociedad. La memoria es parte de la justicia y de la reparación para las víctimas y sus familiares, pero también es parte de la sanación de nuestra sociedad, de la construcción democrática sobre bases sólidas que permitan instaurar la cultura del “nunca mas” en Chile.

Proteger este patrimonio histórico significativo de nuestro país es una responsabilidad que tiene que ver con las nuevas generaciones en un sentido material como espacio físico, pero también respecto de la profunda importancia inmaterial de la historia social de Chile. Esta declaratoria es una gran oportunidad para que las políticas públicas de nuestro país impulsen de forma decidida la entrega de recursos y gestiones que permitan preservar y desarrollar nuestro patrimonio cultural.

Saludamos a las miles de personas que contribuyeron con su apoyo para lograr que el Estadio Víctor Jara desde hoy sea Monumento Nacional. Nuestro llamado es a fortalecer este espacio para la cultura, el deporte, la recreación, en definitiva, el Estadio Víctor Jara para la memoria viva de nuestro país.

Para citar esta página: http://www.cancioneros.com/co/823/2/el-estadio-victor-jara-fue-declarado-monumento-nacional-redaccion

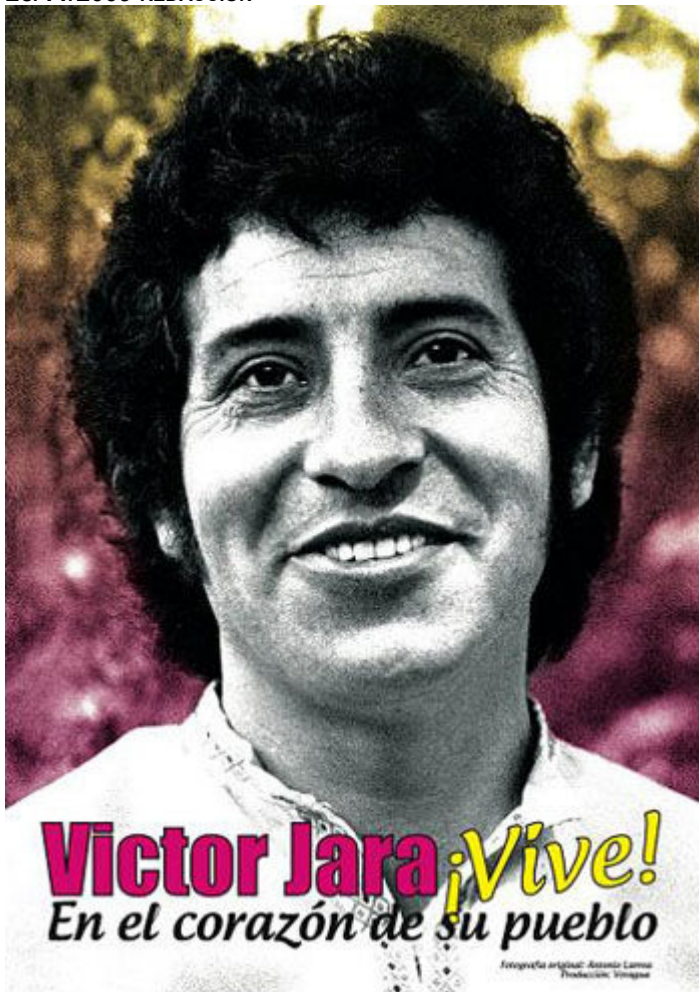
28 DE NOVIEMBRE DE 2009

SU ASESINATO SIGUE IMPUNE

Víctor Jara: la despedida pendiente

EL TROVADOR FUE TORTURADO, ASESINADO Y SEPULTADO CASI EN SECRETO HACE 36 AÑOS. LA SEMANA QUE VIENE TENDRÁ POR FIN UN FUNERAL MASIVO, EN UN ACTO DE TRES DÍAS A PARTIR DEL JUEVES PRÓXIMO DESTINADO A HOMENAJEAR A UNO DE LOS MÁS GRANDES ARTISTAS CHILENOS, SEGÚN COMUNICADO FACILITADO POR LA FUNDACIÓN VÍCTOR JARA.

28/11/2009 REDACCIÓN



Hace 36 años el 18 de Septiembre de 1973 Joan Jara, la compañera de Víctor debió sepultarlo de forma casi clandestina, acompañada sólo por 2 personas.

El 4 de Junio del presente año, Víctor Jara fue exhumado en presencia de Joan y sus hijas Amanda y Manuela, para trasladarlo posteriormente al Instituto Médico legal con el fin de realizar los peritajes correspondientes a la investigación de su asesinato.

Hoy queremos comunicar que Víctor será devuelto a su familia, la que junto a la Fundación Víctor Jara ha querido acoger el deseo manifestado por muchísimas personas y organizaciones sociales de realizar el funeral de nuestro querido Víctor y acompañarlo hasta el lugar del Cementerio General donde quedará definitivamente.

Víctor permanecerá dos días en la fundación que lleva su nombre para que su querido pueblo pueda despedirlo.

Las puertas de la fundación serán abiertas el próximo Jueves 3 de Diciembre a las 12.00 horas y se mantendrán así ininterrumpidamente hasta las 10.00 horas del Sábado 5, hora en la que partiremos caminando al Cementerio General.

El asesinato de Víctor Jara continúa impune. Nuestra exigencia de Verdad y Justicia se reafirma con el dolor que ha significado remover su tumba.

Demandamos verdad y justicia para el caso de Víctor Jara, como también para cada uno de los Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos de nuestro país.

El brutal asesinato de Víctor no ha impedido que su legado y ejemplo de vida trasciendan. Víctor sigue viviendo en el corazón de su pueblo.

Fundación Víctor Jara

Para citar esta página: http://www.cancioneros.com/co/936/2/victor-jara-la-despedida-pendiente-redaccion

4 DE DEZEMBRO DE 2009

DESPUÉS DE 36 AÑOS

Centenares de chilenos empiezan a dar el último adiós a Víctor Jara

AYER SE INICIARON LOS RITOS FUNERARIOS DE VÍCTOR JARA EN LA FUNDACIÓN QUE LLEVA SU NOMBRE, EN UN ACTO CULTURAL EN HOMENAJE AL CANTAUTOR NACIONAL ASESINADO EN 1973. EL VELORIO CONTINUARÁ ININTERRUMPIDAMENTE HASTA EL SÁBADO, CUANDO SUS RESTOS SERÁN TRASLADADOS AL CEMENTERIO GENERAL.

04/12/2009 AGENCIAS



Pasadas las doce y media se abrieron las puertas de la Fundación Víctor Jara, ubicada en Huérfanos 2136, para velar los restos del desaparecido cantautor, quien que fue asesinado en 1973.

La despedida se inició con las guardias de honor que encabezaron su viuda, **Joan Jara**, junto a sus hijas **Amanda Jara** y **Manuela Bunster**.

Las siguientes guardias fueron realizadas por los trabajadores de la Fundación Víctor Jara, la plana mayor del Partido Comunista de Chile, los máximos dirigentes de las juventudes comunistas y la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.

Entre las personas que acudieron al velatorio figuran la ministra de Cultura, **Paulina Urrutia**; el músico chileno **Ángel Parra**, hijo de Violeta Parra, el director de cine **Andrés Wood** y el candidato presidencial de la izquierda extraparlamentaria, **Jorge Arrate**.

"Sin lugar a dudas, Víctor Jara fue un verdadero mentor para los que creemos que la cultura debe llegar a todos los sectores sociales", señaló la ministra de Cultura, Paulina Urrutia.

"La universalidad de Víctor Jara es innegable, y esto reaparece a través de las nuevas generaciones de músicos que, con mucho esfuerzo, luchan porque su legado, su compromiso social y político, siga vigente en una sociedad como la nuestra", destacó la ministra.

A lo largo de toda la jornada se han observado largas filas de gente que esperaba su turno para poder ingresar al Galpón por calle Huérfanos y también por el costado de calle Maturana.

El 18 de septiembre de 1973, Joan Jara, la esposa de Víctor, debió sepultarlo de forma clandestina, acompañada solo por dos personas; 36 años después la Fundación que lleva su nombre acoge un llamado popular a rendirle homenaje y despedirlo simbólicamente.

Los representantes de la fundación manifestaron que la realización de este acto cultural respondió a una propuesta de varias organizaciones que pidieron un funeral masivo para Víctor Jara, el que comienza a esta hora entonando las distintas canciones del cantautor y con la presencia de varios grupos musicales que se presentarán durante estas jornadas dentro de la fundación, así como en un escenario instalado en el corazón de Plaza Brasil, donde también se encuentra la exposición "Víctor Jara canta al mundo".

Según anunciaron desde la Fundación, no existe un programa definido para el acto, pues será un homenaje libre, donde se recibirá todo ciudadano que quiera subir al escenario con su música.

A pesar de lo que se va a vivir durante estos días, los distintos dirigentes y cercanos a la familia han aclarado que el asesinato de Víctor Jara sigue impune, por eso mantienen la exigencia de verdad y justicia.

La despedida continuará hasta este sábado cuando a las diez de la mañana sus restos serán trasladados en una romería hasta el Cementerio General.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/951/2/centenares-de-chilenos-empiezan-a-dar-el-ultimo-adios-a-victor-jara-agencias>

5 DE DEZEMBRO DE 2009

El segundo entierro de Víctor Jara

05/12/2009 MEDIOS

Por Joan Manuel Serrat para *El País*



Joan Jara y la Presidenta de Chile Michelle Bachelet ante el féretro de Víctor Jara.

© EFE

A quien dice: dejad en paz a los muertos, les respondo: ¿están los muertos en paz? ¿Estamos en paz con ellos?

Desde los suburbios de Santiago, desde la falda de su madre, cantora, desde los sueños de su pueblo con los que aliñaba sus canciones, **Víctor Jara**, como **Margot Loyola**, **Violeta Parra** o **Héctor Pávez**, recopiló y revalorizó los cantos campesinos. Su profunda identificación con el pueblo fue casi mística. Como la Violeta, que le mostró el camino, vivió con ellos, se hizo piel y sangre de ellos para, desde el hombre provinciano, alcanzar lo universal y de forma irrevocable, con profundas convicciones, asumir su condición de artista comprometido.

Así fue hasta que acallaron brutalmente su voz el 16 de septiembre de 1973 y algo quedó truncado para siempre.

Hoy vuelven a enterrar a Víctor Jara.

A diferencia de la primera vez en la que Joan Turner, su mujer, depositó sin responsos, a escondidas, sus maltratados restos en un nicho del Cementerio General de Santiago apenas acompañada por un amigo y el funcionario que reconoció el cadáver en la morgue, serán miles los que estarán a su lado. Ahí se han de juntar los viejos compañeros de lucha, supervivientes de la dictadura y del exilio con muchachas y muchachos que han crecido llevando sus canciones en la boca. *Habrán hijos de reprimidos pero también de represores. Llegarán obreros de las*

poblaciones y campesinos de los valles a unirse a los mineros que, oliendo a cobre, bajarán desde Calama.

Mujeres y hombres de toda condición irán de la mano recordando a Amanda.

Esta vez Joan Turner no caminará sola. A su lado marchará una multitud que, nadie lo olvide, 36 años después del crimen, sigue clamando justicia.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/954/2/el-segundo-entierro-de-victor-jara-medios>

6 DE DIZEMBRO DE 2009

«TODAVÍA NO SE HA CASTIGADO A LOS ASESINOS»

Miles de personas dan el último adiós a Víctor Jara

TREINTA Y SEIS AÑOS DESPUÉS DE HABER SIDO DETENIDO, TORTURADO Y ACRIBILLADO A BALAZOS EN EL CRUENTO GOLPE MILITAR CHILENO, VÍCTOR JARA, CONSIDERADO EL MÚSICO POPULAR MÁS GRANDE DE LATINOAMÉRICA, FUE DESPEDIDO POR MILES DE PERSONAS EN UNA EMOTIVA MANIFESTACIÓN DE ADMIRACIÓN Y CARIÑO.

06/12/2009 AGENCIAS



Víctor Jara, uno de los millares de asesinados por las dictaduras que asolaron Latinoamérica hace tres décadas, fue enterrado en el Cementerio General de Santiago el 16 de septiembre de 1973 por su viuda, Joan Turner, en una triste y solitaria ceremonia.

Pero en junio pasado su cuerpo fue exhumado del nicho para ser sometido a análisis forenses con el fin de esclarecer cómo y quién ordenó un asesinato, cuyos autores todavía siguen sin ser castigados.

Varios miles de personas que portaban banderas rojas y entonaban sus canciones se congregaron a primera hora de la mañana frente a la sede de la Fundación Víctor Jara, donde se realizó el velatorio del autor de "Te recuerdo Amanda", al que este viernes acudió la presidenta chilena, **Michelle Bachelet**.

A las 10.30 hora local (13.30 GMT), el ataúd de Víctor Jara, restaurado por su hija Amanda, fue depositado en la carroza fúnebre. Antes, sus restos habían sido envueltos en una manta multicolor que le regaló en vida **Angelita Huenumán**, una tejedora mapuche del sur de Chile que le inspiró la canción del mismo nombre.

Encima del féretro fue colocada la manta negra y roja con la que Víctor Jara solía presentarse en sus recitales en vivo y un ramillete de claveles rojos, símbolo de Partido Comunista de Chile, en el que militaba el cantautor, actor y director teatral.

De unos gigantescos altavoces salía la voz de Víctor Jara interpretando "El derecho de vivir en paz", cuando el cortejo fúnebre se puso en marcha precedido por bandas de músicos populares, murgas y danzantes ataviados con trajes multicolores.

Detrás del féretro del cantautor, que iba sobre un coche mortuorio gris, marchaban Joan Turner, sus hijas Manuela y Amanda, directivos de la Fundación Víctor Jara y dirigentes del Partido Comunista de Chile.

"¡Compañero Víctor Jara presente, ahora y siempre!", ¡Verdad y justicia, no a la impunidad!", corearon los asistentes que durante cinco horas recorrieron las calles de los barrios populares de la capital chilena, repletas de propaganda electoral de los comicios presidenciales del domingo que viene.

Mientras, desde los balcones y ventanas, cientos de personas saludaban el paso del cortejo, agitaban pañuelos blancos y lanzaban claveles rojos.

Cuando la romería de familiares, seguidores y amigos de Víctor Jara cruzó el puente sobre la Carretera Panamericana, los automovilistas hicieron sonar sus bocinas. A pocos metros del lugar, la presencia de fuerzas antidisturbios de Carabineros escudo en mano fue recibida con desagrado por los asistentes.

Uno de los momentos más emotivos del recorrido de más de cinco horas por las calles del centro de Santiago tuvo lugar al llegar a la "Pérgola de las Flores", donde los vendedores recibieron la carroza fúnebre con una lluvia de pétalos multicolores.

"Es un triunfo de la memoria sobre el olvido", comentó **Jorge Arrate**, el candidato presidencial de la izquierda extraparlamentaria, el único aspirante a La Moneda que asistió a la despedida del artista.

"Esto es un reencuentro con las luchas que él impulso, con la esperanza y el compromiso de que es posible construir en este continente nuestras sociedades con justicia, paz y libertad", dijo a Efe la embajadora de Venezuela en Chile, **María Lourdes Urbaneja**.

"Víctor Jara es un símbolo de la lucha popular contra la dictadura. Lo único que empaña esta ceremonia es que todavía no se ha castigado a los asesinos", manifestó el presidente del Partido Comunista, **Guillermo Teillier**, quien reclamó "verdad y justicia para las víctimas de la represión".

Tras un acto de homenaje celebrado frente al cementerio, los restos de Víctor Jara fueron inhumados en una ceremonia privada con la presencia de sólo familiares y amigos.

Sus restos fueron nuevamente depositados en el mismo nicho donde Joan Turner le dio sepultura en 1973.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/958/2/miles-de-personas-dan-el-ultimo-adios-a-victor-jara-agencias>

25 DE JANEIRO DE 2010

FESTIVAL DEL HUASO DE OLMUÉ 2010

Victor Jara elegido mejor compositor chileno de todos los tiempos

VÍCTOR JARA FUE ELEGIDO POR EL PÚBLICO COMO "MEJOR COMPOSITOR CHILENO DE TODOS LOS TIEMPOS" EN LA JORNADA DE CLAUSURA DEL FESTIVAL DEL HUASO DE OLMUÉ, CIEN KILÓMETROS AL NORTE DE SANTIAGO. EL PREMIO AL INTÉRPRETE MÁS POPULAR, DE ENTRE LOS OCHO CONCURSANTES, FUE PARA "ANGEL PARRA Y FAMILIA" MIENTRAS LOS HUASOS QUINCHEROS Y JOAQUÍN SABINA FUERON PIFIADOS (PITADOS) POR MOTIVOS DISTINTOS.

25/01/2010 REDACCIÓN



Víctor Jara, asesinado después del golpe militar de 1973, fue elegido por el público como "mejor compositor chileno de todos los tiempos" en la jornada de clausura del Festival del Huaso de Olmué. Durante tres jornadas de competencia, las canciones de Jara fueron interpretadas por "Coulon, Pascuala y la Tripulación", grupo que incluía a integrantes del **Inti-Illimani**.

Durante siete minutos de actuación, el grupo interpretó pasajes de temas clásicos como "Te recuerdo Amanda", "El derecho de vivir en paz", "Deja la vida volar" y "Manifiesto", siendo ovacionado por el público.

"Siempre es una emoción cantar las canciones de Víctor Jara. Su legado y sus canciones son parte del ADN de Chile", declaró **Jorge Coulón**.

Los intérpretes obtuvieron un premio equivalente a 6.000 dólares y el "Guitarpín de Oro", símbolo del Festival.

El premio al intérprete más popular, de entre los ocho concursantes, fue para "**Angel Parra** y familia" quienes interpretaron en la competencia los temas de la fallecida Violeta Parra.

El concierto lo abrió **Joaquín Sabina** que con temas como “Contigo”, “Y nos dieron las diez” que se ganó la ovación del público del Patagual, pero que declaró su enojo durante casi media hora cuando el andaluz terminó la actuación en no más de 50 minutos.

Aunque seguramente los más pifiados (pitados) fueron los **Huasos Quincheros** *a los que no se les perdona su apoyo al golpe de estado de Pinochet en el 73*. Los gritos de “¡Fuera, fuera!” dificultaron la actuación del grupo dirigido por **Benjamín Mackenna**, *quien fuera asesor cultural del régimen y prohibiera el uso de la quena y el charango y manifestara que la “Cantata Santa María era un crimen histórico de lesa patria”*.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/1164/2/victor-jara-elegido-mejor-compositor-chileno-de-todos-los-tiempos-redaccion>

4 DE JUNHO DE 2010

CON HONORES

El Ejército chileno despide al general Óscar Izurieta, actual subsecretario Defensa

EL EJÉRCITO CHILENO DESPIDIÓ HOY CON HONORES AL EX COMANDANTE EN JEFE DEL EJÉRCITO Y ACTUAL SUBSECRETARIO DE DEFENSA, ÓSCAR IZURIETA FERRER, CEREMONIA QUE HABÍA SIDO POSTERGADA TRAS EL TERREMOTO QUE AFECTÓ AL CENTRO-SUR DEL PAÍS EL PASADO 27 DE FEBRERO.

04/06/2010 AGENCIAS



EFE - La ceremonia se realizó en el Patio Alpatocal de la Escuela Militar, donde el actual subsecretario de Defensa pasó revista a las tropas por última vez, vestido de civil.

El actual jefe del Ejército, el general **Juan Miguel Fuente-Alba**, le entregó una réplica del sable del general José Miguel Carrera, quien fue la primera máxima autoridad de la institución.

Izurieta, que ha sido vinculado al crimen del cantautor **Víctor Jara**, estuvo acompañado en la Escuela Militar de delegaciones militares, invitados especiales y una agrupación de portaestandartes que integró el destacamento de honor.

El pasado 27 de mayo, el juez **Juan Fuentes Belmar** tomó declaración como testigo a Izurieta, por el crimen del cantautor **Víctor Jara**, ocurrido pocos días después del golpe militar de Augusto Pinochet (1973-1990).

La secretaria ejecutiva del Programa gubernamental de Derechos Humanos, **Rosy Lama**, explicó en esa ocasión que la citación se produjo debido a que **Raúl Jofré**, un oficial que estuvo en el Estadio Chile, declaró que "Izurieta tenía conocimiento de la muerte de Jara".

Víctor Jara fue asesinado en ese recinto deportivo, utilizado como centro de reclusión y tortura, el 15 de septiembre de 1973, cuatro días después del golpe militar.

Según determinó la investigación judicial, el artista fue brutalmente golpeado y torturado, le destrozaron las manos a golpes de culatas de fusiles y después recibió 44 disparos en todo el cuerpo.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/1550/2/el-ejercito-chileno-despide-al-general-oscar-izurieta-actual-subsecretario-defensa-agencias>

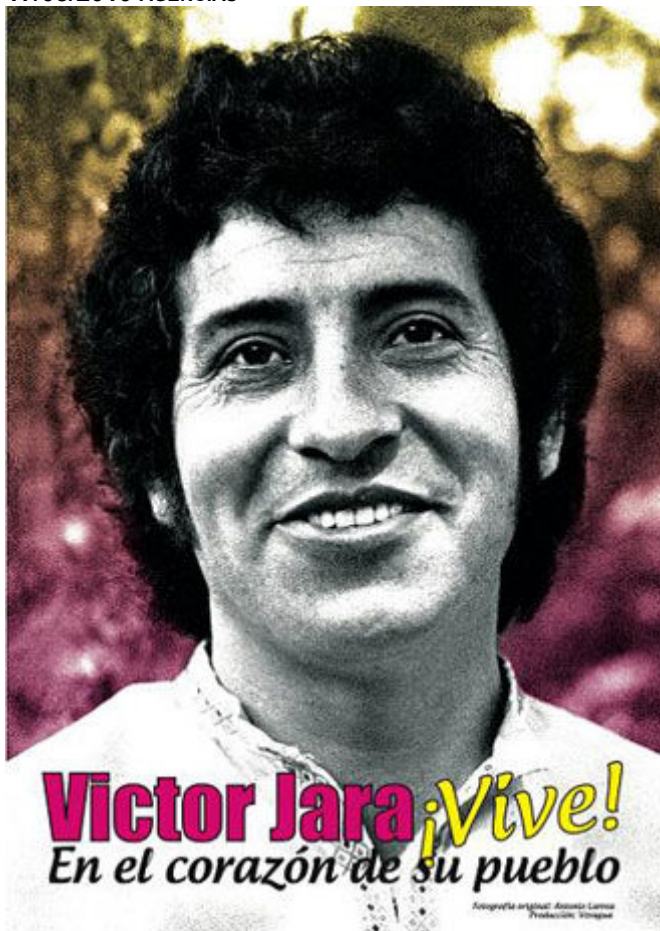
17 DE AGOSTO DE 2010

OTRO PASO PARA ATRÁS

La Justicia chilena rechaza ampliar pesquisas por el asesinato de Víctor Jara

LA JUSTICIA CHILENA RECHAZÓ HOY IMPULSAR NUEVAS DILIGENCIAS Y PESQUISAS PARA DAR CON LOS ASESINOS DEL CANTANTE VÍCTOR JARA, ULTIMADO CON 44 BALAZOS EN 1973.

17/08/2010 AGENCIAS



DPA - "Esto no es alentador", dijo el abogado del Programa de Derechos Humanos del Ministerio del Interior, **Cristián Cruz**, al conocer la resolución unánime de la Corte de Apelaciones.

El fallo del tribunal confirmó lo dispuesto en primera instancia por el juez **Juan Eduardo Fuentes Belmar**, quien negó a los querellantes solicitudes para recabar más información.

Entre las medidas pedidas destacaban interrogatorios a militares en retiro, ex miembros de los equipos de inteligencia y ex funcionarios de las fiscalías militares.

"Ahora todo depende del tribunal, el que ya cerró en su momento la investigación, sin resultados", comentó Cruz.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/1753/2/la-justicia-chilena-rechaza-ampliar-pesquisas-por-el-asesinato-de-victor-jara-agencias>

25 DE JANEIRO DE 2011

YA SE SOLICITÓ EL PASADO MES DE DICIEMBRE

El Gobierno chileno vuelve a pedir que se procese a cuatro militares por la muerte de Víctor Jara

EL GOBIERNO CHILENO, A TRAVÉS DEL PROGRAMA DE DERECHOS HUMANOS DEL MINISTERIO DEL INTERIOR, VOLVERÁ A PEDIR EL PROCESAMIENTO DE CUATRO OFICIALES RETIRADOS QUE DECLARARON COMO INCUPLADOS POR EL ASESINATO DEL CANTAUTOR VÍCTOR JARA, COMETIDO EN 1973.

25/01/2011 AGENCIAS



EFE - El Programa ya

solicitó esta medida el pasado mes de diciembre, pero la Justicia se negó a acoger esa primera petición. La directora del Programa, **Rosy Lama**, explicó que la institución presentará una nueva solicitud una vez que finalicen las diligencias que se están realizando sobre **Edwin Dimter, Hugo Sánchez, Raúl Jofré** y **Rolando Melo**, este último un ex fiscal militar.

Lama reveló que en las últimas semanas los cuatro declararon como inculcados en esta causa, hecho que hasta ahora no se conocía.

Víctor Jara fue detenido el 11 de septiembre de 1973, día del golpe de Estado de Augusto Pinochet, y encerrado en el Estadio Chile, utilizado como centro de reclusión, donde sufrió violentas torturas y fue acribillado con 44 balazos.

La jefa del Programa hizo estas aclaraciones después de que el periódico digital **El Mostrador** asegurara hoy que ese organismo decidió no apelar para lograr la detención, con miras a un eventual procesamiento, de los cuatro militares retirados. El pasado 22 de diciembre, el abogado **Cristián Cruz**, que entonces aún trabajaba en el Programa y que fue despedido a fines de ese

mes, solicitó al juez **Juan Fuentes Belmar**, encargado del caso, el arresto de los cuatro oficiales retirados del Ejército chileno.

A su juicio, había antecedentes para que se les arrestara, se les tomara declaración y se les procesara, pero el juez negó la petición y el letrado, en nombre del Programa de Derechos Humanos, apeló esa determinación.

Sin embargo, el lunes el Programa retiró la apelación, que se iba a ver por la tarde en la Corte de Apelaciones de Santiago. **Rosy Lama** explicó que procesalmente la solicitud del abogado **Cristián Cruz** estaba mal presentada, porque, según dijo, no corresponde pedir el arresto de personas que ya han declarado y que el juez no ha resuelto procesar.

Sin embargo, aseguró que el Programa volverá a pedir el procesamiento de los militares cuando finalicen las pericias pendientes. Hasta el momento sólo está procesado por este caso **José Paredes**, un ex recluta que fue detenido en junio de 2009 tras confesar que había disparado a Jara por orden de un oficial, aunque posteriormente se retractó. Paredes fue puesto en libertad provisional semanas después.

En diciembre de 2009, la Policía de Investigaciones (PDI) entregó un informe en el que se precisa que las balas que causaron la muerte a Víctor Jara son de un calibre distinto al que utilizaba el fusil que tenía asignado el ex recluta.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/2276/2/el-gobierno-chileno-vuelve-a-pedir-que-se-procese-a-cuatro-militares-por-la-muerte-de-victor-jara-agencias>

31 DE JANEIRO DE 2011

«LA BRIGADA DE DERECHOS HUMANOS QUEDA AL DESAMPARO»

La viuda de Víctor Jara pide el reintegro de un investigador de la muerte de su marido

JOAN JARA, VIUDA DEL CANTAUTOR CHILENO VÍCTOR JARA, ASESINADO EN 1973, LA AGRUPACIÓN DE FAMILIARES DE EJECUTADOS POLÍTICOS (AFEP) Y VARIOS DIPUTADOS EXIGIERON HOY EL REINTEGRO DEL INVESTIGADOR SANDRO GAETE EN LA DIRECCIÓN DE LA BRIGADA DE DERECHOS HUMANOS DE LA POLICÍA DE INVESTIGACIÓN (PDI).

31/01/2011 AGENCIAS



EFE - En un comunicado leído a la prensa en la sede de la Fundación "Víctor Jara", la viuda del cantautor lamentó el "incomprensible exilio interno" al que se ha condenado a Gaete, encargado de investigar la muerte del artista chileno, asesinado brutalmente el 16 de septiembre de 1973 en el Estadio Chile de Santiago.

Jara denunció la "abrupto" remoción a Aysén del investigador el pasado 8 de enero, encubierto bajo la figura de un "traslado" apuntó, y consideró que ello supone la "desarticulación" de la Brigada de Derechos Humanos de la PDI.

Acompañada de los diputados **Hugo Gutiérrez** y **Sergio Aguiló**, del abogado de derechos humanos **Nelson Caucoto** y de **Alicia Lira**, presidenta de la AFEP, Jara juzgó como un "grave

retroceso" en la investigación de los crímenes de "lesa humanidad" el cambio de destino del "brillante, acucioso y comprometido" investigador **Gaete**.

Además, la viuda del trovador chileno, ensalzó los "conocimientos históricos" y la "probada" capacidad investigativa del miembro de la Brigada de Derechos Humanos. Unas características, subrayó Jara, que no se pueden "improvisar" de un día para otro.

Por su parte, **Lira** se sumó a la exigencia de la vuelta de Gaete, a quien calificó como un profesional "experto" y con resultados "positivos".

"Es un retroceso enorme", apuntó la presidenta de la AFEP, quien criticó la falta de experiencia del sustituto de Gaete, **Luis Nieto**, en la dirección de la Brigada de Derechos Humanos de la Policía de Investigaciones.

"La Brigada de Derechos Humanos queda al desamparo porque hay un nuevo directo que viene de la Brigada Ambiental, y se ha sacado al subprefecto Gaete, que es el que sabe llevar los casos", aseveró **Lira** en una conversación con Efe.

En el mismo sentido se expresó el diputado **Sergio Aguiló**, quien calificó como "decisiva" y "fundamental" la permanencia de Gaete al mando de la Brigada de Derechos Humanos. Según afirmó el diputado, al desarticularse a la Brigada se estaría negando "toda posibilidad" a que la justicia continúe avanzando.

"Instamos al Gobierno, al ministro de Interior y al subsecretario de Interior a que reponga a **Sandro Gaete** en su cargo porque ese es un test para saber si hay voluntad política de hacer verdad y justicia en este país", añadió **Aguiló**.

En relación a las más de 700 querellas por violaciones a los derechos humanos presentadas la semana pasada, el presidente de la Comisión de Derechos Humanos de la Cámara baja, **Hugo Gutiérrez** (PC), se mostró "contento" por su tramitación ya que ello significa investigar "cada una de las muertes" de la dictadura.

Para **Gutiérrez**, si hubiera que recriminar a alguna institución su quehacer en estos años de democracia, no sería precisamente al poder judicial, sino, más bien, al Ejecutivo y al Legislativo "que hasta el día de hoy mantiene una ley espuria como es la Ley de Amnistía".

"Nadie puede entender que transcurridos 20 años de transición democrática la Ley de Amnistía dejada por Pinochet aún sea norma vigente. Eso da cuenta del tipo de transición que hemos tenido. Por ende, las recriminaciones que podemos hacer al poder judicial son menores", agregó **Gutiérrez**.

Para citar esta página: <http://www.cancioneros.com/co/2452/2/la-viuda-de-victor-jara-pide-el-reintegro-de-un-investigador-de-la-muerte-de-su-marido-agencias>