

Utopia e lutas no movimento *Nueva Canción* (1964-1973)¹

Ulisses Malheiros Ramos²

RESUMO:

Durante a década de 1960 se formou no Chile um movimento de canção popular, a *Nueva Canción*, que tinha como principais características releituras de ritmos do folclore chileno, a composição de letras com críticas sociais, políticas e elementos de representação das camadas populares do país, além da participação ativa de seus integrantes na luta política chilena. O recorte temporal proposto para análise neste artigo se compreende entre 1964 e 1973, agregando dois governos que viveram os desdobramentos da Guerra Fria: Eduardo Frei Montalva (1964-1969) e Salvador Allende (1970-1973). O presente artigo é uma síntese dos resultados de uma pesquisa de Iniciação Científica, que possuiu como principais objetivos os estudos da formação do movimento da *Nueva Canción* no Chile, com a intenção de compreender como os elementos culturais populares foram incorporados às suas canções, e a maneira como o movimento se portou diante da luta política, a partir da análise da importância do trabalho da precursora Violeta Parra e da trajetória de Víctor Jara.

Palavras Chave: *Nueva Canción*; Violeta Parra; Víctor Jara; Chile; América Latina.

RESUMÉN:

Durante la década de 1960, se formó en Chile un movimiento de canción popular, la Nueva Canción Chilena, que tenía como sus principales características las relecturas de ritmos del folclore chileno, la composición de letras con críticas sociales, políticas, y elementos de representación de las camadas populares del país, además de la participación activa de sus integrantes en la lucha política chilena. El recorte temporal propuesto para análisis en este artículo se comprende entre los años de 1964 y 1973, conteniendo dos gobiernos que vivieron los desdoblamientos de la Guerra Fría: Eduardo Frei Montalva (1964-1969) e Salvador Allende (1970-1973). El presente artículo es una síntesis de los resultados de una investigación de Iniciación Científica, que obtuvo como sus principales objetivos los estudios de la formación del movimiento de la Nueva Canción Chilena, con la intención de comprender como los elementos culturales fueran incorporados,

¹Este artigo foi inspirado nos resultados de uma pesquisa de Iniciação Científica, denominada “Utopia e lutas no movimento *Nueva Canción*”. O papel da música nas lutas políticas do Chile entre 1964 e 1973”, e de uma monografia sobre o mesmo tema. Sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Carlos Amador Gil. Inclusive, durante a pesquisa realizamos análises de algumas canções, e foram apropriadas algumas delas para serem utilizadas neste artigo.

² Graduado em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Espírito Santo, Graduando em Bacharelado em História pela mesma instituição. Pesquisador discente do Laboratório de Estudos de História Política e das Ideias – UFES. Vitória, Espírito Santo.

analizando la importancia del trabajo de la precursora Violeta Parra y de la trayectoria de Víctor Jara.

Palabras Clave: Nueva Canción; Violeta Parra; Víctor Jara; Chile; América Latina.

1. O contexto político do Chile entre os anos de 1964 e 1973.

A *Nueva Canción* chilena foi um movimento musical que surgiu durante a década de 1960, com uma produção predominantemente relacionada às críticas sociais e à valorização da cultura popular. A pesquisa que realizamos teve como proposta o estudo desse movimento entre os anos de 1964 e 1973, período em que a *Nueva Canción* chilena se formou e obteve destaque. Neste recorte temporal, dois governantes exerceram a presidência no Chile: Eduardo Frei Montalva, do *Partido Demócrata Cristiano* (PDC), entre 1964 e 1970; e Salvador Allende, da *Unidad Popular* (UP), entre 1970 e 1973. Ambos os governos viveram os desdobramentos da Guerra Fria, que influenciou de diferentes maneiras os Estados Nacionais latino-americanos, tanto em relação às suas decisões externas quanto internas. Julgamos importante este recorte essencialmente político para relacionar os eventos ocorridos em seu decorrer com a produção musical do movimento, uma vez que as canções estiveram interligadas com os fatores sociais e políticos do país.

Durante os anos que antecederam a década de 1960, o governo estadunidense não julgava que na América Latina existia uma real ameaça comunista. Porém em decorrência da vitória da Revolução Cubana, em 1959, e sua declaração como socialista, no início da década de 1960, os Estados Unidos modificaram suas relações com países da América Latina. Houve, neste período, a criação da Aliança Para o Progresso, que consistia no estabelecimento de uma cooperação entre o país norte-americano e os países latino-americanos, com o intuito de contornar os obstáculos econômicos e desenvolver políticas para a resolução de problemas sociais, a exemplo da Reforma Agrária, com o intuito de evitar a organização de sublevações como a de Cuba e a proliferação do ideário comunista (YOCELEVZKY, 1987, p. 117). A Aliança não foi amplamente aceita, a exemplo de alguns setores da esquerda latino-americana que eram contrários ao Imperialismo norte-americano e enxergava a Aliança para o Progresso como um meio de reforçar a influência dos Estados Unidos na América Latina. Ademais, os setores que geralmente apoiavam as relações com os Estados Unidos nem sempre concordavam com as reformas sociais propostas pela Aliança. O Chile, por exemplo, foi um dos países que

participou, entretanto, o presidente Eduardo Frei, depois de alguns anos com o plano, percebeu a ineficácia que vigorou e afirmou sua decepção, escrevendo um artigo denominado “A aliança que perdeu seu rumo” (LACERDA, 2004, p. 130).

E neste período, com relação às questões sociais, o Chile possuía um problema grave relacionado à participação da população nas tomadas de decisão do Estado, isto é, no exercício da cidadania (AGGIO, 1993, p. 17). A maioria dos chilenos não participava das eleições e possuía condições de vida precárias em relação a uma minoria abastada. E, por pelo menos três décadas, o país teve uma sequência de presidentes representantes, predominantemente, das elites, o que manteve os poderes políticos concentrados nas mãos das oligarquias (HARTLYN; VALENZUELA, 2009, p. 127-137). A preocupação em integrar a população só veio a ser discutida com vigor durante a década de 1960, e a obter mais radicalidade durante o Governo de Salvador Allende, no início da década de 1970.

O presidente do Chile a partir de 1964, Eduardo Frei Montalva, do *Partido Demócrata Cristiano* (PDC), foi eleito com um plano de governo essencialmente reformista, respaldado pelos acordos da Aliança para o Progresso – recebendo apoio estadunidense – e conveniente aos problemas sociais do país (YOCELEVZKY, 1987, p. 135). Não obstante, sua base aliada não era, em sua maioria, formada por representantes das camadas mais populares da sociedade chilena, portanto as reformas sociais fugiam aos seus interesses, algo que serviu como um dos fatores para que as reformas do governo não obtivessem os êxitos planejados, mantendo parte da população chilena na precariedade. A exemplo da Reforma Agrária – no campo – e do programa de construção de moradias populares – na cidade – que foram travados no decorrer de sua execução (YOCELEVZKY, 1987, p. 180 e 211). No entanto, houve alguns avanços no que diz respeito às lutas populares, a exemplo dos camponeses, que puderam regulamentar suas organizações a partir de uma lei promulgada durante o governo de Frei, que possibilitou, também, a legalização de sindicatos de trabalhadores urbanos e mineiros (GOMEZ, 1985, p. 15).

O Presidente Salvador Allende foi eleito em 1970, candidato da coalizão de esquerda *Unidad Popular* (UP), que teve como singular planejamento a construção um Chile socialista, ato que ficou conhecido como a “via pacífica ao socialismo”. Seu Governo possuía como prioridades: “a) a nacionalização das riquezas básicas e

estatização de parte dos meios de produção; b) organização de um sistema de participação dos trabalhadores; e c) estabelecimento de uma nova ordem institucional – o Estado Popular” (BORGES, 2013, p. 86).

Para a realização do plano de governo, a UP necessitava promover meios para integrar a população de maneira mais efetiva que os governos anteriores, concedendo os recursos básicos que já vinham sendo reivindicados. Nos primeiros meses, o governo começou a realizar reformas, e nas eleições municipais de 1971, a *Unidad Popular* obteve êxito novamente, demonstrando a aceitação do partido por boa parte dos chilenos. Em vista disso, configurou-se “uma situação propícia para a UP implementar suas políticas redistributivas, de igualitarismo social e anticapitalistas, como a nacionalização dos bancos e de alguns monopólios, símbolos de exploração entre as classes populares” (AGGIO, 1993, p. 19).

Salvador Allende, no entanto, no decorrer de seu governo, teve que lidar com uma forte oposição, que usou de uma série de paralisações e boicotes, inclusive com suporte estadunidense³. A polaridade política, entre a esquerda e a direita chilenas, ficou mais efervescente neste período e, além disso, dentro da própria UP houve um conflito de ideias em relação à edificação do sistema socialista de governo, pois dada a conjuntura hostil, parte dos integrantes defenderam a via revolucionária, opção esta que foi repudiada por Salvador Allende (AGGIO, 1993, p. 143).

As hostilidades ganharam proporção e obtiveram seu estopim em 11 de setembro de 1973, quando as forças armadas cercaram o Palácio de La Moneda, sede do governo, e ordenaram a renúncia de Salvador Allende. Não obstante, o presidente se recusou a renunciar, ordenou que o Palácio fosse evacuado e resistiu dentro do mesmo, que, por fim, foi bombardeado. Salvador Allende faleceu neste mesmo dia, quando foi iniciado o período militar chileno.

Esta breve contextualização é importante para a compreensão das articulações do movimento entre o campo artístico, representado por suas canções, e o campo das lutas sociais e políticas, que se situaram neste contexto dissertado.

³ O governo socialista do Chile contrariava os planos dos Estados Unidos em relação à América Latina, fato que gerou um afastamento entre os dois países. O governo norte-americano passou a apoiar a oposição interna do governo – fatos que levaram Allende a buscar negociações com outros Estados, sobretudo socialistas (MAGASICH-AIROLA, 2013, p. 44).

2. O movimento da *Nueva Canción* chilena

A América Latina, entre as décadas de 1950 e 1960, passou por uma transfiguração socioeconômica em decorrência dos desdobramentos da Guerra Fria, do avanço tecnológico e do crescimento populacional urbano. O cenário foi propício para uma proliferação da cultura desterritorializada⁴ através dos meios de comunicação de massa, fato que gerou um processo de suplantação dos aspectos culturais nacionais. A historiadora e pesquisadora da *Nueva Canción* Tânia da Costa Garcia (2005, p. 17) coloca que, no âmbito cultural, este processo de suplantação pode ser denominado como “aculturação”, ao mencionar que estas mudanças,

“[...] impostas de fora para dentro, provocaram manifestações reativas na sociedade. Para determinados setores, sobretudo aqueles ligados às artes de espetáculo – música, cinema e teatro –, a maneira encontrada de se contrapor à onda asfíxiante de aculturação seria realçando a identidade nacional”.

Este cenário pôde ser observado no Chile, Argentina e Uruguai, exemplos de países que sediaram o surgimento de movimentos culturais com o intuito de recuperar e valorizar a cultura nacional, procurando sua legitimação com o uso de aspectos populares, a exemplo do *folclore*⁵. No campo musical, inicialmente não houve a formação de grupos de artistas engajados neste sentido, mas iniciativas individuais de recuperação da canção *folclórica*, como no caso dos precursores Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra, respectivamente na Argentina e no Chile.

Foi a Argentina o local de criação do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, um documento em que foi pretendido conceituar a canção que deveria ser construída naquele período e indicar sua função. O manifesto foi escrito por Tejada Gómez, que observou este processo de “aculturação” e o criticou a partir do caso de seu país. Todavia, Tânia Garcia, que fez uma análise do documento, afirma que há semelhanças entre o cenário dos países e que a relação do documento com o Chile, por exemplo, é válida. No manifesto consta que *El Nuevo Cancionero* “não

⁴ Este termo consiste em criações oriundas da cultura de algum local específico e que, devido à difusão em larga escala através dos meios de comunicação, se tornaram produtos e adquiriram um caráter desterritorializado, uma vez que passaram a ser consumidas em várias partes do mundo, sendo afastadas de seu local de origem e afetando a valorização da cultura genuína de outras regiões. (GARCIA, 2006, p. 16)

⁵ Com base no texto *Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance* de Juan Pablo González, o termo *folclore* relacionado à produção musical popular se refere aos ritmos, articulações vocais, vestimentas, caráter das letras e instrumentos típicos do interior do Chile que perderam força de presença na tradição chilena no decorrer do século XX (GONZÁLEZ, 1996, 25-37).

desdenha das expressões tradicionais ou de fonte folclórica da música popular nativa, pelo contrário, se inspira nelas e cria a partir de seu conteúdo, mas não para roubar do tesouro do povo, senão para restaurar este patrimônio [...]” (GÓMEZ, 1963, p. 3).

A formação do movimento da *Nueva Canción* no Chile obteve, como uma das principais características, o retorno de seus artistas aos ritmos do *folclore* nacional, promovendo uma releitura dos mesmos e criando novos ritmos. Esta característica foi mais valorizada no decorrer da segunda metade dos anos 1960, depois que os músicos que formaram o movimento foram afetados pela influência de Violeta Parra, que é considerada uma precursora.

A artista Violeta Parra teve um papel fundamental para o surgimento de um estilo musical que se distanciava das demais vertentes de canção popular do Chile. As principais vertentes eram a *Música Típica* e o *Neofolclore*, ambas muito questionadas no âmbito cultural de representação popular. O Neofolclore, por exemplo, possuía arranjos rebuscados demais, que acabavam por ter pouca identificação com a raiz folclórica. Enquanto a *Música Típica*, corrente mais tradicional da canção popular chilena desde os anos de 1920, durante a década de 1960 se encontrava desgastada por falta de renovação (GONZALES, 1996, p. 26-29).

Violeta Parra foi uma artista de origem camponesa, nasceu em 1917, no sul do Chile, mas, assim como era comum na época, se deslocou para a Região Central com sua família, com a intenção de encontrar melhores oportunidades de vida na zona urbana. Na década de 1940, Violeta Parra já era envolvida com a música chilena, sobretudo a *folclórica*. Seu trabalho adquiriu relevância quando fez diversas incursões pelo interior do Chile, durante a década de 1950, no intuito de observar os artistas folclóricos, seus ritmos e seus instrumentos, com a finalidade de agregá-los às suas composições (ALVARADO, 2004, p. 57).

As observações de Violeta Parra pelo interior do Chile não se limitaram às questões rítmicas, mas se expandiram para as questões sociais chilenas agravadas pela desigualdade. Tais aspectos podem ser observados em suas canções, uma vez que a artista expunha em suas composições o cotidiano dos chilenos mais pobres, que sofriam a opressão do Estado. A fome, prisões e enfrentamentos são temas recorrentes em sua produção. Portanto, para além dos aspectos rítmicos, a canção

enquanto espaço de denúncia e de esclarecimento foi uma característica importante do trabalho de Violeta Parra. Os elementos levantados por Violeta Parra vieram a ser discutidos pelos artistas mais jovens em meados da década de 1960, num período em que o mais escutado nas rádios chilenas eram as músicas internacionais e as nacionais mais comerciais.

Nesta conjuntura, os filhos de Violeta Parra, Angel e Isabel, após terem vivido um período em Paris, criaram a *Peña de los Parra*, um estabelecimento mais intimista em Santiago, onde se tocavam músicas *folclóricas* alternativas ao cenário vigente e se consumiam comidas e bebidas. Este espaço foi fundamental para a socialização entre os artistas que vieram a formar a *Nueva Canción* chilena. Angel Parra afirmou, em depoimento⁶, que a *Peña* foi o local onde foram discutidos os resultados das buscas de Violeta, pois, segundo ele, ninguém tinha conhecimento sobre tantos elementos que foram recuperados por sua mãe, e reitera que os primeiros frequentadores do estabelecimento foram, também, os primeiros “discípulos” de Violeta Parra. Ademais, ao fim de seu depoimento, declarou que aos elementos absorvidos da pesquisa de sua mãe, os músicos adicionaram algumas reflexões, se propondo a criar uma releitura dos ritmos e a compor letras de cunho mais crítico.

A produção que surgiu desta comunhão de artistas só veio a começar a ser reconhecida de forma singular, enquanto uma nova vertente de canção popular, a partir de 1968, após o primeiro *Festival De La Nueva Canción Chilena*, que, ainda que não tenha reunido somente os artistas que se encaixavam no perfil do movimento, contribuiu para um processo de identificação entre os artistas sobre as propostas que surgiam com a *Nueva Canción* (SCHMIEDECKE, 2014, p. 25).

No decorrer dos anos entre o governo de Eduardo Frei Montalva e Salvador Allende, é possível analisar a maneira como as letras das músicas do movimento da *Nueva Canción* sofreram mudanças de estilo. A historiadora Natália Ayo Schmiedecke (2013) conclui, por exemplo, que as mudanças das canções estiveram sempre relacionadas às expectativas da população em relação às melhorias de condições de vida. Durante o governo de Eduardo Frei Montalva, por exemplo, o *presente* era sempre retratado como um momento ruim que deveria ser superado, enquanto o *futuro* era colocado como o período em que as melhorias iriam acontecer, o que

⁶ Depoimento registrado em entrevista para o documentário *La Nueva Canción Chilena*, dirigido por Carlos Moena e produzido por Alberto Gesswein e Sérgio Gándara, gravado entre 2005 e 2006.

servia de motivação para resistir. Mais próximo ao fim do governo de Frei, com a iminência da eleição de um governo popular, as letras possuíam um teor voltado para a convocação à luta, acreditando que o esperado *futuro* estava mais próximo. Já durante o governo Allende, as canções possuíam uma de exaltação da importância da participação do povo na construção daquilo que há tempos vinha sendo esperado, isto é, da utopia que manteve as esperanças durante os anos de luta árdua: um governo popular que satisfizesse os anseios sociais.

Optamos por utilizar, em nossa pesquisa, a trajetória do músico Víctor Jara, que foi um importante integrante da *Nueva Canción*, para relacionar as mudanças de estilo das letras e identificar outras nuances. Víctor nasceu em 1932, em um povoado da província de Ñuble, na região sul do Chile, e se deslocou, ainda jovem, para a região central do país e, posteriormente, envolveu-se com o teatro e com a canção *folclórica* na Universidade do Chile, e antes de se tornar músico solista foi diretor de teatro. Desde jovem foi filiado ao Partido Comunista chileno e durante o governo de Salvador Allende recebeu o título de Embaixador Cultural do Governo Popular, com a função de promover uma divulgação internacional do processo político chileno da época, a “via pacífica ao socialismo” (SCHMIEDECKE, 2013, p. 88).

Em 1966, Víctor Jara lançou seu primeiro disco solo, denominado *Víctor Jara*, que possui canções predominantemente dedicadas à retratação do cotidiano de pessoas das camadas populares, a exemplo dos camponeses. Na primeira faixa de seu disco, *El Arado*, há o relato de um camponês que trabalha arando a terra, e por mais que esteja exausto, não abandona seu trabalho. Além deste elemento de representação do trabalhador chileno, ao fim da canção há uma mensagem de esperança em relação ao futuro: “*Nunca es tarde me dice ella/ La paloma volará/ Como yugo apretado/ Tengo el puño esperanzado/ De que todo cambiará*” (JARA, 1966, Faixa 1). Em 1966, esta música foi lançada durante o governo de Eduardo Frei, que prometeu a Reforma Agrária, mas que, por fim, não correspondeu às expectativas, e a vida no campo, que há décadas era repleta de miséria, prosseguiu o mesmo curso.

Víctor Jara possui uma canção que julgamos ideal para exemplificar a característica da mudança de estilo, *Plegaria a un labrador*, lançada em 1968 como *single* e agregada ao álbum *Pongo en tus manos abiertas*, em 1969. Com base nos estudos de Natália Ayo Schmiedecke (2013), analisamos que, nas letras das músicas do

movimento, até 1970, predominou a sensação de continuidade do *passado* ruim no *presente*, depositando as esperanças de mudanças no *futuro*; entre 1970 e 1973, a ênfase foi posta na ruptura com o *ontem*, aproximando o *hoje* do *amanhã*, ou seja, era o momento de colocar em prática a construção do futuro esperado.

A canção em destaque possui exatamente este aspecto, a exemplo deste trecho: “*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*” (JARA, 1969, Faixa 13).

Os verbos empregados no imperativo passam a intenção do compositor de realizar uma convocação imediata ao receptor do discurso que está sendo proferido. Além disso, o futuro esperado por tanto tempo supostamente encontra-se muito mais próximo, algo que fica explícito no trecho “*Hoy es el tiempo que puede ser mañana*”. O período em que a canção repercutiu situou-se em fins do governo de Eduardo Frei, quando já se anunciava a eleição de Salvador Allende, candidato com quem os integrantes da *Nueva Canción* se identificaram, acreditando que este seria o líder de um Estado construído com a participação popular, que, por fim, se configurava como o futuro esperançoso.

Durante o governo de Salvador Allende, o estilo de composição, como já foi mencionado, esteve direcionado ao convite ao povo para agir na construção de um novo Chile. Uma canção que condiz com este caráter é *Qué Lindo Es ser Voluntario*, um *single* lançado em 1972, porém agregado ao disco póstumo de Víctor Jara, *Manifiesto*. Destaque para o trecho

“[...] *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 [...]*” (JARA, 1972, Faixa 2).

O contexto em 1972, mais precisamente em outubro deste ano, esteve repleto de boicotes ao governo de Salvador Allende por parte da oposição. Mas, ainda que isto tenha comprometido setores fundamentais, como o de abastecimento de alimentos, um movimento de voluntários foi capaz de dar continuidade aos trabalhos essenciais. A canção de Víctor Jara se baseou neste cenário e exaltou a importância desta ação perante as circunstâncias, inclusive citando Emílio Recabarren, que foi

fundador do *Partido Obrero Socialista*, que veio a se tornar o Partido Comunista Chileno, como símbolo de força e resistência (SCHMIEDECKE, 2013, p. 175).

A historiadora Sônia Sílvia Simões, que fez pesquisas sobre a carreira de Víctor Jara e, em sua dissertação, trabalhou sobre as causas de sua prisão e morte, concluiu que este artista era um dos músicos mais participativos em relação ao diálogo com o povo, pois o mesmo constituiu sua carreira “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 [...]” (2011, p. 235). Após o golpe militar de 1973, Víctor Jara foi preso, torturado e morto, logo nos primeiros dias. Segundo Simões, sua morte “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” (SIMÕES, 2011, p. 137). A ditadura que se instaurou no Chile perdurou por quase duas décadas, e vários músicos do movimento foram perseguidos pelo Estado e tiveram que buscar exílio em outros países.

Natália Ayo Schmiedecke (2013) destacou, não obstante, um aspecto em Víctor Jara que reforça sua imagem como ícone do movimento, ao colocar que o mesmo além de um músico também se enxergava como alguém capaz de ser ator de mudanças. Jara dedicou sua carreira à luta social e política, coerente com sua ideologia de esquerda, ao lado das camadas populares, de onde se originou. Foi um compositor que, assim como outros do movimento, não se limitou a se posicionar somente através de sua produção, mas também militou quando não estava exercendo suas funções artísticas. Para Víctor “O verdadeiramente revolucionário está atrás do violão, quando o cantor não canta, quando é [...] um trabalhador a mais que coloca a arma do seu talento a serviço do processo que vivemos.” (JARA apud SCHMIEDECKE, 2013, p. 80).

BIBLIOGRAFIA

AGGIO, Alberto. **Democracia e socialismo: a experiência chilena**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

ALVARADO, Rodrigo Torres. Cantar La Diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 58, n. 201, p. 53-73, jan. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020100003>. Acesso em: 17 ago. 2016.

BORGES, Elisa de Campos. O Governo de Salvador Allende no Chile: Atuação dos trabalhadores e a organização de novas relações de trabalho. **Projeto História**, São Paulo, v. 47, n. 1, p.85-109, ago. 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/issue/view/1180> >. Acesso em: 15 mar. 2017.

GARCIA, Tânia da Costa. Nova Canção: manifesto e manifestações no cenário político mundial dos anos 60. In: **Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular**, v.4, p; 15-26, 2005. Disponível em:<<http://www.uc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/costagarcia.pdf> > Acesso em 17 ago. 2016.

GOMEZ, Sérgio. El Movimiento Campesino em Chile. **Programa Flacso**, Santiago de Chile, p. 1-49, 1985. Disponível em: <<http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1985/000930.pdf>> Acesso em: 26 mai. 2016.

GÓMEZ, Tejada. **Manifiesto del Nuevo Cancionero**. 1963. Disponível em: <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. **Revista Musical Chilena**, Santiago, n. 185, p.25-37, jan./jul. 1996. Disponível em: <<http://www.analesii.ing.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/13833/14112>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

HARTLYN, Jonathan; VALENZUELA, Arturo. A Democracia na América Latina após 1930. In: BETHEL, Leslie (Org.). **História da América Latina: A América Latina**

após 1930: Estado e Política. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 127-196. Tradução: Antonio de Pádua Danesi.

JARA, Víctor. El Arado. In **Víctor Jara**. Santiago: Demon, 1966. Web. Faixa 1.

JARA, Víctor. Plegaria a un Labrador. In: **Pongo en tus manos abiertas**. Santiago: Jota Jota, 1969. Web. Faixa 13.

JARA, Víctor. Qué Lindo Es Ser Voluntário. In: **La bala / Qué Lindo Es Ser Voluntario**. Santiago: DICAP, 1972. Web. Faixa 2.

MAGASICH-AIROLA, Jorge. **Allende, la UP y el Golpe**. Santiago: Aún Creemos en los Sueños, 2013.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena e a invenção de um movimento musical. **Artcultura**, Uberlândia, v. 16, n. 28, p.23-37, Jan. 2014. Semestral. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/30606>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Tomemos la historia en nuestras manos”**: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). 297 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2013. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/93254>> Acesso em: 6 Mai. 2016.

SIMÕES, Sílvia Sônia. **Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile**. 2011. 428 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/30585/000779076.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

YOCELEVZKY, Ricardo. **La democracia chilena y el gobierno de Eduardo Frei (1964-1970)**. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1987.