

1

## A canção revolucionária de Víctor Jara e o terrorismo cultural no Golpe de Estado chileno

Sílvia Sônia Simões <sup>1</sup>

**Resumo:** A partir de 1973, com a ditadura de Augusto Pinochet, as diferenças culturais chilenas precisavam ser eliminadas para que o país fosse homogêneo e coeso, sendo tomadas, para isso, diversas medidas centradas no terror e no medo. Este artigo pretende verificar por que Víctor Jara e sua obra foram considerados como subversivos e destabilizadores desse novo sistema político.

**Palavras-chave:** Ditadura chilena – música – Víctor Jara

*La música, nuestro folklore, nuestras canciones,  
son elementos integradores, efectivos y reales.*

Víctor Jara

À execução de Víctor Jara seguiu-se a destruição dos livros “marxistas” e cintas máster com música “suspeita”. Depois, as gravações dos “artistas inimigos” saíram de circulação, sendo proibida sua venda e divulgação. De acordo com Garcia<sup>2</sup>, o Secretário das Relações Culturais de Pinochet dizia que “no es posible difundir una canción de un autor marxista”, revelando a preocupação de que a divulgação das músicas “sospechosas” destabilizasse o Estado e a sociedade. O governo ditatorial, através do pensamento da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), seguia conceitos básicos desta, como a guerra interna, a subversão, a contra-insurgência e os objetivos nacionais: esses conceitos se difundiriam através de vários mecanismos de transmissão, dentre eles os bens de consumo da indústria cultural.

Padrós<sup>3</sup> esclarece que a ditadura tem 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);

---

<sup>1</sup> Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>2</sup> GARCIA, Ricardo. Cantar de nuevo. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madri, n.482-483,p.197-202, ago.-set. 1990, p. 197.

<sup>3</sup> 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 t., p. 22.

2

impor ordem interna disciplinadora de segurança e estabilidade; terminar com o pluralismo político. A fim de atingir essas metas, o Estado instrumentalizou a “pedagogia do medo” com a aplicação da repressão de impacto direto e indireto, a qual, por sua vez, cumpriria o papel de ensinamento de que haveria punição para quem burlasse as regras de comportamento impostas à sociedade. Como decorrência desses “ensinamentos”, atinge-se a “cultura do medo”, através do amedrontamento e de um “clima” de terror permanente. Portanto, a morte do compositor e intérprete Victor Jara faz parte dessa sistematização para a destruição da mobilização social e política, dada a intensa receptividade que possuía nos setores mais desfavorecidos da sociedade chilena, bem como entre os militantes estudantis e nas organizações sindicais. A nosso ver, a importância de seu extermínio residia bem mais na destruição de sua pessoa do que em suas canções “subversivas”: buscou-se a eficácia da ação direta; desprezou-se a música, pois seria um fator secundário que não “vingaria” com a instauração da pedagogia do medo.

Essa nova forma de concepção de mundo pressupunha uma Nação sem notas “desafinadas”, na qual a lealdade incondicional do indivíduo à Pátria estaria entrelaçada com um gosto estético que valorizasse essa postura. Héctor Pávez, quando de sua “entrevista” com os militares para esclarecer sobre as atividades de Angel Parra, detido no Estádio Nacional, diz que: “Nos advertieron que iban a ser muy duros, que revisaría con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta ni quena, ni charango porque eran instrumentos con la canción social.”<sup>4</sup>

Parece-nos ser esse o principal elemento de “perigo” que Victor Jara oferecia às novas diretrizes traçadas para o Chile: seu questionamento crítico da ordem estabelecida e a proposta de ações concretas para efetuar as mudanças necessárias para reverter a situação do quadro social latino-americano, vinculados em suas canções, não poderia ser tolerado neste regime repressivo que se valia do terror constante para adequar a sociedade às prerrogativas ditadas pela DSN.

Contando com intensa recepção entre diversos setores da população, especialmente os das camadas menos privilegiadas - setores “populares” no entender de Victor Jara -, seu nome vinculou-se como representante das expressões e anseios do povo, através de uma postura que combinava o poético com o combativo: o amor seria a mola propulsora de todas as atividades

---

<sup>4</sup> PÁVEZ, Hector apud GARCÍA, José Manuel. *La nueva canción chilena*. Disponível em: <<http://www.trovadores.net/index.php>>. Acesso em: 27 nov. 2006.

3

humanas, sendo que o amor ao povo estaria profundamente enraizado na sua concepção de vida e de sua música”:

Integrante da *Peña de los Parra*, Victor Jara foi o que alcançou maior difusão dentro e fora do país. Filho de camponeses, nasceu em Lonquén (povoado localizado a menos de 80 km de Santiago), região na qual o folclore fazia parte do cotidiano das pessoas, assim como as superstições derivadas de uma religiosidade que era bem mais popular do que ligada às instituições religiosas oficiais. Sua mãe era natural de Quiriquina, pequena província da aldeia de Ñuble, no sul do Chile. Tinha descendência mapuche e cantava a música folclórica do campo (cantos entoados em casamentos, funerais e colheitas), assim como as músicas das cerimônias religiosas mapuche que haviam chegado até Ñuble. De Lonquén, Victor foi para Santiago, dando seus primeiros passos artísticos não com a música, mas sim com o teatro, trabalhando na Escola de Arte Dramática da Universidade do Chile, atividade que o levou a se tornar um diretor teatral reconhecido na Europa, Estados Unidos e União Soviética. Embora tenha participado junto com Rolando Alarcón do grupo Cuncumén, foi na *Peña* que deu seu primeiro passo como solista, com a gravação de um *single*, em 1965, que alcançou grande sucesso. As duas canções gravadas foram *La cocinerita* e *El cigarrito*: a primeira, uma música folclórica do altiplano chileno; a segunda foi regravada em seu primeiro disco solo, em 1966, como também no seu LP de 1970, *En vivo en la aula magna de la Universidad de Valparaiso*. Ambas têm em comum a apresentação das pessoas “simples” do campo, com seus costumes e modo de vida, o que aponta para a aproximação de áreas distantes do país à região capitalina, assim como para a projeção do *gañan*, em oposição ao *huaso*,<sup>5</sup> que representava o chileno por excelência.

Desde o começo de sua carreira como compositor, Victor Jara preocupou-se em “dar voz” aos segmentos da sociedade que se encontravam marginalizados, expondo as contradições de um país que convivia com monopólios estrangeiros, oligarquias abastadas, e os empregados desses setores, submetidos, muitas vezes, a condições “feudais”. Um exemplo desta situação encontramos na *Canción del Minero*, gravada em um álbum de canções folclóricas, em 1962, com o grupo Cuncumén, intitulado *Una geografía musical de Chile*, que reunia músicas de todas as regiões do país. A inclusão dessa canção de Victor Jara, acrescida de outra composição sua – *Paloma quiero contarte* - no álbum do Cuncumén é uma inovação,

---

<sup>5</sup> *Gañan*: denominação do camponês muito pobre. *Huaso*: capataz das estâncias dos latifundiários, caracterizado pela arrogância que lhe é conferida por ser “macho de verdade”. Os *huasos* são as músicas e danças que representam a região central chilena.

4

dado o caráter mais “tradicional” do grupo. A *Canción del Minero* expõe com crueza a situação dos “caras negras”, como eram chamados os mineiros das minas de carvão. Posteriormente, em Cuba, no *Encuentro de Música Latinoamericana* realizado pela Casa das Américas em 1972, ocasião na qual foi gravado seu disco ao vivo *Habla y canta en La Habana*, Victor Jara incluiu essa música em sua apresentação ao lado de outras canções como *Zamba del Che*, de Ruben Ortiz.

Isso indica, a nosso ver, que as primeiras composições de Victor Jara já contêm um forte acento político mesclado ao relato social que se acentua nos anos posteriores (especialmente de 1968 a 1973), considerados como sendo a fase das suas canções “políticas”. Ou seja, mesmo que Victor Jara tenha composto músicas com a finalidade de auxiliar a *Unidad Popular* (UP), é inegável sua preocupação com as discrepâncias sociais, com a formação de uma identidade própria da América Latina e com a exploração a que estava submetida esta região: sua música apelava à tomada de consciência de que *Nuestra América* tinha problemas comuns, apesar de tantas dessemelhanças. Sua postura antiimperialista manifestou-se em toda sua obra, o que explica, em parte, o “perigo” que sua música e sua pessoa representavam para a estabilidade do sistema: para Victor Jara os valores estéticos não poderiam estar separados da realidade social do subcontinente latino-americano.

O mesmo ocorre com a canção *El Arado*, composta em 1965, fazendo parte de seu primeiro disco solo de 1966. Considerada uma canção autobiográfica, é interpretada em seus três discos gravados ao vivo: *En vivo en la aula magna de la Universidad de Valparaíso* (1970); *En México* (1971); *Habla y canta en vivo en La Habana Cuba* (1972). Apesar de conter elementos que relembrem sua infância (o trabalho de seu pai no campo manejando o arado), é uma canção que serve “para muitas infâncias”, ultrapassando, portanto, sua lembrança pessoal.

Desse modo, não compartilhamos com a afirmação de que suas primeiras composições, consideradas de corte mais intimista, tenham “evoluído” para temas musicais mais comprometidos. Também não concordamos com a afirmação de que seu disco de 1967, no qual constam as gravações de *El Aparecido* (música dedicada a Che Guevara que se encontrava, nesse momento, perseguido na América Latina) e *Canción de cuña para un niño vago* (composta em 1965), seria uma demonstração do que viria a ser, posteriormente, seu “canto social e revolucionário”. Temos a convicção de que desde o início suas músicas apresentaram essas facetas, entendendo que a preocupação em “retratar” trabalhadores de

5

setores diferenciados e a gravação de várias canções do folclore latino-americano e de outras partes do mundo, evidencia o reconhecimento de problemas recorrentes nos diferentes espaços e tempos propostos nas canções:

En la mayor parte de su obra, Víctor, con palabras simples y con músicas originales, se ampara de las situaciones que vive la gente comun (en particular de la gente del campo y de las “poblaciones” chilenas) y las devuelve en canciones con gran ternura y respeto. Estas obras, más atemporales, pero de un carácter emocional emocional y descriptivo, son las más ilustrativas de las intenciones artísticas de Víctor, y las que logran identificar inmediatamente una época en sus rasgos más distintivos. No es necesario que sean explícitamente reivindicativas, lo son en sí mismas, en su génesis y en su desarrollo dramático.<sup>6</sup>

Tal postura poética e musical, considerado o contexto no qual se insere já se constitui, a nosso ver, como “revolucionária e social”, pois não consideramos que assim o possa ser somente quando suas temáticas estão centradas em denunciar ou exaltar acontecimentos que remetem diretamente à política chilena. Pensamos que sua obra está inserida em um fenômeno cultural representativo da realidade deste país, não se esgotando em uma arte oficial a serviço de uma política de conjuntura. Fazendo parte de um movimento musical social, político e cultural que se difunde desde 1965 através das *Peñas*, Víctor entende que sua canção tem a função de ser uma arma na luta revolucionária: “Um artista tem que ser um criador autêntico e, portanto, em toda a sua essência um revolucionário... um homem tão perigoso quanto um guerrilheiro, porque seu poder de comunicação é muito grande”.<sup>7</sup> Não deve ser desconsiderado que Jara realizou viagens por distintas regiões do Chile. No final do ano de 1954 viajou para o norte, com um grupo de amigos do coral universitário, para registrar e pesquisar a música folclórica desta região. Essa atividade se intensificou nos anos em que cursou a Escola de Teatro da Universidade do Chile (de 1956 a 1958), quando percorreu o sul do país fazendo investigações sobre a vida do campo e as pessoas que nele habitavam: reuniu todas as canções folclóricas da província de Ñuble, visto ser esta área muito rica em tradição de música camponesa. Essa atividade será fundamental tanto para seu trabalho no teatro como para suas futuras composições musicais, dando-lhe uma forma de

<sup>6</sup> PARADA, Rodolfo. La última canción de Víctor Jara. *Sudestada*, n. 58, p. 4-13, mayo 2007. p. 9

<sup>7</sup> JARA, Víctor apud JARA, Joan. *Canção Inacabada: a vida e a obra de Víctor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 177.

6  
comunicação imediata e reconhecimento com milhares de pessoas. Apesar de ter-se separado do Cuncumén, nunca deixou de valorizar os estudos sobre o folclore, pois embora achasse que o dogmatismo em relação ao folclore 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 esta sendo “revivido”, mas, sim, utilizando esse material para entender por que certos costumes perduram no tempo, mesclando formas estéticas “modernas” com “tradicionalistas”, fazendo com que suas composições sejam uma bela demonstração da música de raiz folclórica.<sup>8</sup>

Conforme Joan Jara<sup>9</sup>, a inspiração principal de Victor Jara 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, sendo considerado por ele como a mola que faz o mundo funcionar. Pode ser o amor a uma mulher, aos filhos, à Pátria, ao trabalho, ao povo, sendo este um dos motivos para que não aceite que suas músicas sejam rotuladas como “canção de protesto”, uma vez que compõe “canções de amor”. Esse desejo de ação para a conscientização e para a mudança está presente na música vencedora do *Primer Festival de la Nueva Canción* de 1969 -*Plegaria a un Labrador* -, por se constituir em um chamado ao homem do campo para que se unisse àqueles que lutavam por uma sociedade mais justa. A forma musical, lembrando a oração do Pai-Nosso, demonstra a reaproximação de Victor Jara com os valores humanistas da Bíblia e com a influência crescente da Teologia da Libertação na América Latina.

O sucesso obtido pela canção no Festival é um indicativo de que ela atingiu diversos setores sociais, desde trabalhadores da classe operária até estudantes, intelectuais e funcionários dos grupos médios. Deve ser salientado que após a mobilização pela reforma universitária, a *Nueva Canción Chilena (NCCh)* começou a sair do ambiente restrito das

---

<sup>8</sup> 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, que utiliza elementos do acervo folclórico não se prendendo a formas previamente fixadas: a música de raiz folclórica, desse modo, está vinculada ao plano da criação individual, podendo calcar-se no respeito à tradição para fortalecer a proposta de identidade híbrida e mestiça própria da América Latina.

<sup>9</sup> JARA, Joan, op. cit., p. 133-134.

7

*Peñas* atrelando-se a outro tipo de público: no final dos anos 60, criaram-se vínculos entre os estudantes e os sindicalistas, consolidados pelo crescimento da luta pelas mudanças sociais.

O rótulo de arte “comunista” era empregado para desqualificar a produção dos artistas, sendo estes considerados “inimigos” da Pátria/Nação. No Chile essa situação não diferiu da dos demais países submetidos às diretrizes da DSN. No entanto, o ódio voltado contra Victor Jara, que era anterior à instauração do período ditatorial, fez com que a Junta Militar ultrapassasse o entendimento quanto às “correções” que deveriam ser impostas a este artista. Nenhuma chance de exílio, “convite” para colaborar com o sistema, liberdade após prisão e seções de tortura (como sucedeu com Angel Parra). Apenas sua execução poderia extirpar o perigo de sua relação íntima com os setores populares (especialmente nas *Poblaciones*) que lhe davam a inspiração e as “notas”, fazendo com que estes se sentissem representados em suas canções, poesias, interpretações e, mesmo, em sua história de vida.

Isto se deve, em grande parte, à sua postura frente ao nativo, o oriundo da terra, pois a proposta musical de Victor Jara é a de recriar a beleza e a força da linguagem “pura”, isenta de estrangeirismos, dos povos autóctones. Quanto às suas composições, entende que devam ser livres na forma musical e no conteúdo, possibilitando a criação de um repertório que vai além das fronteiras do Chile. Por isso a importância do folclore, uma vez que esse é utilizado como matéria-prima para a elaboração de suas canções. No entanto, o tratamento dispensado ao folclore não é o de uma idealização do passado, entendendo-o como inferior em seus hábitos e valores em face à “modernização”. Referindo-se à miséria, ao amor, à morte, à vida, às lutas e à religião, Victor Jara canta sobre temas que são por ele entendidos a partir da interpretação e do sentimento populares, assim como das diferenciações de classe visíveis através desses valores “atrasados”. Disso decorre seu canto antiimperialista, antioligárquico e anticapitalista, auxiliando na unidade dos povos em busca da sua conscientização, identidade e independência, fatores que se concretizarão com o advento do socialismo. Em sua explanação acerca da música de “protesto”, Victor Jara explica por que considera sua canção “popular”, e do “povo”:

La canción, de pronto, puede ser un arma terrible también. Y por eso que la industria de la canción, manejada por grandes empresas - ninguna de ellas latinoamericana por supuesto, pero con nombres en castellano -, viendo que surge una canción nueva que está al lado de la lucha del pueblo, la industrializa también y le da un título de protesta. Y ustedes pueden

encontrar por ahí, por Venezuela, Perú, Colombia, Argentina, Chile... ha muchos ídolos populares - o populacheros más bien - como cantantes de protesta. Nuestra canción no es una canción de protesta, es una canción popular, porque ella está unida íntimamente a la juventud y al pueblo, íntimamente en sus sentimientos más nobles en su deseo ferviente de ser libre y de vivir mejor. Por eso es popular.<sup>10</sup>

Victor Jara distinguía o compromisso político advindo da convivência direta com as privações – como era seu caso – daquele que era fruto de uma convicção intelectual. Por isso fazia questão de reafirmar sua origem familiar e a consciência de homem do campo daí advinda, bem como sua criação num bairro pobre de Santiago e os contatos que tinha com a *Población Nogales*. Essas convicções o fizeram tomar contato com diversos gêneros musicais latino-americanos, fazendo gravações de compositores que expunham a situação de seus países através de letras críticas e/ou comprometidas com as mudanças revolucionárias, assim como de canções populares típicas de diferentes países latino-americanos. Podemos encontrar esses registros em quase todos seus discos solo e nas gravações ao vivo, a partir de seu primeiro fonograma do ano de 1966.

Devem ser mencionadas, igualmente, as canções que versam sobre personagens individuais, de autoria de Victor Jara e outros compositores, que, apesar de discorrerem sobre uma “pessoa particular”, têm, em seu sentido último, a preocupação com objetivos gerais dos povos latino-americanos. É o caso do 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 o imperialismo norte-americano. Fazendo um contraponto com a situação chilena, que agora tinha um governo disposto a avançar para o socialismo através da “via pacífica”, Victor Jara enfatiza a relação existente entre dois países aparentemente sem semelhança alguma: a vitória alcançada no Vietnã será a mesma que o Chile obterá e, porque não, todos os países latino-americanos. Devemos lembrar a identificação que Victor possuía com figuras como Ho Chi Minh e Miguel Hernández, ambos de origem camponesa e que lutaram pelos direitos de seus povos com as armas que possuíam – a política e a poesia, respectivamente.

A chegada ao poder da UP, em 1970, proporciona ao trabalho de Victor Jara a luta por essa vitória alcançada nas urnas, demonstrando para as pessoas seu direito de autodeterminação através de canções cheias de felicidade e otimismo, o que é uma constante

---

<sup>10</sup> Introdução de Víctor Jara à canção *Plegaria a un Labrador*, do disco *Habla y canta en vivo en La Habana*, 1972..

9

em sua obra. Este é um traço pessoal de Jara que transparece em sua obra – o otimismo, a alegria de viver e o intenso sentimento de amor pela vida.

O ano de 1972 é perturbador, pois os ataques da direita e da esquerda afetam de modo intenso o relacionamento entre os partidos que integravam a Unidade Popular<sup>11</sup>. Em maio deste ano Victor dá um recital na Universidade de Concepción, local de fundação do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) e no qual esse partido possuía maior força. O MIR havia se insurgido e declarado o programa da UP obsoleto, conseguindo a adesão de membros do Partido Socialista e do *Movimiento de Acción Popular Unitário* para a formação de Comitês locais que enfrentariam a política nacional de Allende declarando Concepción como “Território Livre da América”. Também queriam proibir uma manifestação da *Democracia Cristiana* (DC), o que daria margem para intervenções do *Patria y Libertad*, com a instalação de tumultos e caos. Victor Jara, durante sua apresentação, pede para que a unidade de apoio ao governo seja mantida, pois o confronto que se geraria era justamente o que desejava o grupo fascista. Além disso, reprimir 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, Victor Jara é considerado pelo MIR e os que a ele haviam-se aliado em Concepción, como reacionário e traidor da causa revolucionária.

Situações como essas já haviam ocorrido, como em de junho de 1971, quando Victor Jara é acusado de insuflar, com sua música, ações de terrorismo e violência. Isso se deu pelo assassinato de Edmundo Pérez Zúlovic, Ministro do Interior e responsável pelo *Grupo Móvil* no período em que Eduardo Frei foi Presidente do Chile. Isso ocorreu em um momento no qual a DC e a UP estavam promovendo uma “trégua” que permitisse ao governo enfrentar os ataques constantes feitos pela oposição. Os responsáveis pelo atentado pertenciam a *Vanguardia Organizada del Pueblo* (VOP), o que pôs fim às negociações entre os dois partidos: o governo diz que a VOP foi implantada pela CIA; a oposição espalha rumores de que, como os líderes do grupo foram mortos numa troca de tiros com a polícia de Allende, isso se deu para que sua vinculação com a UP não fosse revelada. Victor Jara, então, é

---

<sup>11</sup> O *Partido Socialista*; *Partido Comunista*; *Movimiento de Acción Unitário*, dissidência da Democracia Cristiana, com ação principalmente no campo; o *Partido Radical* e sua ala progressista advinda da sua divisão em 1969; *Partido Social Democrata*, também originário da Democracia Cristiana; *Acción Popular Independiente*. O *Movimiento de Izquierda Revolucionaria*, de caráter clandestino e favorável à luta armada para a tomada do poder, não se integrou à Unidade Popular.

10

responsabilizado pelo acontecimento devido à sua canção *Preguntas por Puerto Montt*, composta em 1969 após o massacre de camponeses sem terra ordenado por Pérez Zúlovic e executado por Jorge Peres, governador em exercício da Província de Llanquihue, no sul do Chile. A manifestação de protesto contra a chacina de 13 de março de 1969, em Santiago, reúne milhares de pessoas, e é neste cenário que Victor Jara interpreta em público sua canção.

A partir daí sua composição adquire “vida própria”, e Victor Jara é ameaçado de morte por componentes do Partido Nacional, da ala direita da Democracia Cristã (a qual pertencia Zúlovic), e do *Patria y Libertad*, se continuasse a cantar músicas “subversivas”.

As tomadas de terrenos por camponeses despossuídos que migravam para as cidades e a repressão policial que se seguia a esses acontecimentos foram uma constante no Chile e no governo Frei. É uma “toma” de terrenos localizados na *Calle San Pablo*, realizada em 16 de março de 1967, que dá a idéia para a composição de seu disco de 1972, *La Población*, considerado seu trabalho mais acabado. Nele se funde sua experiência como ator e diretor de teatro com as lições de cooperação artística que tanto êxito proporcionou ao seu álbum *El derecho de vivir en paz*. Neste trabalho, Victor Jara uniu a canção “autêntica” do povo com o canto social e a música erudita, tendo como resultado uma obra de requintada qualidade estética.

Com a vitória da UP nas eleições para o Congresso (apesar de todos os boicotes realizados pelos setores oposicionistas, contando com o patrocínio dos Estados Unidos), em março de 1973, a direita ficou plenamente convencida de que seria impossível chegar ao poder através de meios “democráticos”, tomando a decisão de derrubar Allende através de um golpe militar. As ações fascistas do *Patria y Libertad* se intensificaram através dos *Sistemas de Acción Pública Organizada* (SACO), expressão mais “agradável” usada pelo *Patria y Libertad* para anunciar ondas de violência que seriam perpetradas aos adeptos da UP. Em maio de 1973, Roberto Ahumada, operário da construção civil, foi morto a tiros pelos esquadrões paramilitares do *Patria y Libertad* durante uma manifestação pacífica contra a repressão e a violência. Victor Jara, que o conhecia, compõe a canção *Cuando voy al trabajo*, discorrendo sobre a vida dos operários moradores das *poblaciones*. Não mencionando o nome de Ahumada universaliza seu caso particular, pois os versos da canção “laborando el comienzo de una historia / sin saber el fin”, servem para todos os que trabalhavam ou simpatizavam com a UP.

11

No final do mês de junho de 1973, Victor se encontrava no Peru, como convidado do Instituto Nacional da Cultura, realizando recitais em diferentes pontos deste país. No Chile, no dia 29 de junho, ocorre a culminação do processo de radicalização que vinha crescendo desde março: militares extremados cercaram o Palácio de La Moneda, sendo neutralizados pelas forças legalistas do General Prats. Essa tentativa golpista ficou conhecida como *Tancazo* e, paralelo a ela, os fascistas do *Patria y Libertad* saíram às ruas com o objetivo de impedir qualquer manifestação popular.

No dia 11 de setembro, Jara foi para a Universidade Técnica (UTE) a fim de participar na inauguração da exposição *Por la vida, contra el fascismo*, que contaria com a presença do presidente Salvador Allende e na qual Victor cantaria. Porém, a UTE foi cercada pelos militares e os que nela se encontravam (desde estudantes a professores) foram trasladados ao Estádio do Chile, que tinha sido convertido em campo de concentração.

Víctor Jara foi executado no dia 15 de setembro, em um dos subterrâneos do Estádio do Chile: neste local 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. Partindo de seu caso, podemos perceber 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, ou seja, “aquella que expande el objeto de la punición, alcanzando a otras víctimas.”<sup>12</sup> O terror - na sua forma mais crua e direta - pode ter se aglutinado, inicialmente, nos campos de concentração formados nos estádios chilenos, mas alcançou toda a sociedade, em vários tipos de manifestações, gerando medo, incerteza e dúvida na população, 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 pelo medo. O terror não poderia ser denunciado, uma vez que era patrocinado pelo próprio Estado. Isto é a “rentabilidade do terror”.

## REFERÊNCIAS

ABOS, Álvaro. La racionalidad del terror. *El Viejo Topo*, Barcelona, n.39, dic.1999, p. 9-15.

---

<sup>12</sup> ABOS, Álvaro. La racionalidad del terror. *El Viejo Topo*, Barcelona, n.39, p. 9-15, dic.1999. p. 10

12

GARCÍA, José Manuel. *La nueva canción chilena*. Edición para la World Wide Web, 2001. Disponível em: <<http://www.trovadores.net/index.php>>. Acesso em: 27 nov. 2006.

GARCIA, Ricardo. Cantar de nuevo. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madri, n.482-483, ago.-set. 1990, p.197-202.

JARA, Joan. *Canção Inacabada: a vida e a obra de Victor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

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 t.

PARADA, Rodolfo. La última canción de Víctor Jara. *Sudestada*, n. 58, p. 4-13, mayo 2007.