



HISTÓRIA E LITERATURA NA DIMENSÃO DA ARTE MUSICAL E NA LINGUAGEM DA POLÍTICA

Jackeline Kojima Matias IKUTA (UNEMAT)¹
Maria do Socorro de Sousa ARAÚJO (UNEMAT)²

Resumo: Este artigo analisa a produção de sentidos em poemas musicados, considerando um importante e rico material de suporte para as pesquisas em História e outros saberes. No campo da história cultural, em que se inscreve esta investigação, a escolha das temáticas a serem pesquisadas se remetem a explorar sensibilidades como atributos da condição humana que se torna acessível pelos resquícios das experiências vividas e assinaladas nas fontes documentais que compõem os acervos dos arquivos. Nessa ótica, este texto, como produto de pesquisa, apresenta uma leitura histórico-literária sobre a arte musical de dois artistas, cujo legado reconhecemos como parte de um engajamento político: o chileno Víctor Jara, e o brasileiro Chico Buarque de Holanda, em tempos históricos adversos que são as ditaduras civil-militares chilena e brasileira.

Palavras-chave: história. política. música. arte. autoritarismo. cultura

Abstract: This article analyzes the production of meanings in music poems, considering an important and rich material of support for the researches in History and other knowledge. In the field of cultural history, where this research is inscribed, the choice of themes to be researched refers to exploring sensibilities as attributes of the human condition that is accessible by the remnants of the lived experiences and indicated in the documentary sources that compose the collections of the archives. In this perspective, this text, as a research product, presents a historical-literary reading about the musical art of two artists, whose legacy we recognize as part of a political engagement: the Chilean Victor Jara, and the Brazilian Chico Buarque de Holanda, once historical factors that are the Chilean and Brazilian civil-military dictatorships.

Keywords: story. politics. music. art. authoritarianism. Culture

1. História e Música: uma relação de sentidos

A partir da experiência do Trabalho de Conclusão do Curso (TCC), este artigo tem como objetivo discutir a relação que há entre o conhecimento histórico e a arte musical. A partir da revolução documental³ e na perspectiva da História Cultural, a historiografia acolhe

¹ Acadêmica do Curso de Licenciatura Plena em História, Campus Universitário “Jane Vanini”, UNEMAT, Cáceres/MT, Brasil. jackeline.ikuta@gmail.com

² Doutorado em História, docente do Curso de Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em Ensino de História – ProfHistória, Câmpus Universitário “Jane Vanini”, UNEMAT, Cáceres/MT, Brasil. socorroaraujo@unemat.br

³A Revolução Documental se caracterizou no novo tipo de abordagem da História. A Nova História foi pensada para promover um novo tipo de pesquisa, diferente da considerada tradicional. Abrindo horizontes, novas possibilidades de objetos de pesquisas, novas abordagens e métodos. (BORGES, 2003, p. 21)



documentos de diversas naturezas para produção historiográfica, podendo “pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo” como aponta PESAVENTO (2005, p. 15), portanto, se constituindo em um novo campo de incertezas, desconstruções e possibilitando várias interpretações historiográficas, não mais mergulhados na perspectiva da verdade em si mesma. Se valendo de valores simbólicos, as formas de representações expressam sentimentos e/ou sentidos construídos socialmente, a partir das maneiras com as quais os indivíduos lidam com as apropriações do cotidiano e de realidades vividas nos acontecimentos humanos, que se manifestam de diversas maneiras.

Nesse contexto, a produção artístico-musical se configura como um importante e rico material de suporte interpretativo das dinâmicas sociais, se remetendo às formas de pensar dos autores/compositores. Para além dos campos artístico e simbólico, a canção se torna produtora de múltiplos sentidos, seja artístico-cultural, social e ideológico, “que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social”. (MORAES, 2000, p. 204)

Uma obra musical como fonte documental pode ser compreendida como a expressão das leituras de mundo que os autores fazem e se esforçam para materializá-la nas linguagens (literal e simbólica) dos seus textos. É com essa compreensão que, tomando a obra musical como documento, DAVID chama nossa atenção para

considerar a linguagem melódica, harmônica e rítmica como portadores de conteúdos que revelam expressões, manifestações, persistências e rupturas altamente significativas, constituindo não raras vezes, um espaço com definições mais amplas que a própria precisão das palavras. (DAVID 2014, pag. 8).

Nessa perspectiva, as abordagens aqui apresentadas dizem respeito à obra artístico-musical de dois artistas contemporâneos: o chileno Victor Jara e o brasileiro Chico Buarque de Holanda. Ambos se aproximam no estilo artístico, na identidade político- ideológico e por isso, viveram semelhantes adversidades dos regimes civil-militares em seus países. O legado dos dois também é reconhecido como parte de um engajamento político, o que compreendemos como uma arte cifrada que adquire uma dimensão simbólica porque se coloca como um instrumento político capaz de redimensionar comportamentos identitários, concepções de mundo, conceitos de um tempo histórico incomum em que ambos países (Chile e Brasil) viviam entre 1960 a 1990.



Como obra artístico-literária, a letra de uma música nos permite perceber a importância que em determinados períodos um público se sente representado e a introdução explícita e implicitamente da denúncia e práticas revolucionárias pelos autores/compositores, precisando reconhecer

ainda que ligeiramente, as particularidades objetivas e materiais dos sons produzidos e sua propagação, e como eles foram e são (re)elaborados pela sociedade humana, de diferentes modos, em forma de música. Os sons são objetos materiais especiais, produtos da ressonância e vibração de corpos concretos na atmosfera e que assumem diversas características. Trata-se de objetos reais, porém invisíveis e impalpáveis, carregados de características subjetivas, e é assim que proporcionam as mais variadas relações simbólicas entre eles e as sociedades. (MORAES, 2000, p. 210).

Entendemos que a música é um bem artístico-cultural que não pode ser considerada diversão e lazer, ainda que essas duas condições sejam pertinentes ao consumo musical. A obra musical pode se inscrever no campo do romance com suas singularidades e nuances, características do compositor em que se transforma em fortes manifestos políticos. Segundo CONTIER (1998) uma obra artística, seja qual for, condiz muito com o contexto social que o artista está inserido, os acontecimentos do período, as influências do meio social, as manipulações midiáticas das massas, pois dizem muito das subjetividades do autor.

Fazendo uma análise comparativa de duas obras dos artistas trabalhados – Victor Jara e Chico Buarque – buscamos compreender como o engajamento político leva suas obras para um contexto de representação social, de uma sensibilidade e simbologia de valor político, em que retratam o cotidiano de populações (politizadas ou não) que vivem submersas em processos políticos autoritários e, assim, rotineiramente, as vivências “enquadradas” entre o que é proibido e o que pode ser permitido. Nesse mundo “fechado” em normas rígidas de obediências e vigilâncias, é necessário nos atentarmos para perceber as maneiras de apropriação das artes como linguagem simbólica com as quais as pessoas lidaram (e continuam lidando) com a simbologia musical.

2. Víctor Lidio Jara Martínez (1932), em vida e arte.

Victor Lidio Jara Martínez, entre outros ofícios, era professor, teatrólogo, poeta, cantor, compositor, músico e ativista político chileno. Como militante do Partido Comunista Chileno (PCC), teria apoiado a Unidade Popular, frente política que elegeu Salvador Allende,



presidente do Chile em 1970, e era reconhecido como o nome da canção de protesto em seu país. Expondo as contradições de um país que convivia entre a riqueza de uma oligarquia e a miséria de seus compatriotas, “desde o começo de sua carreira como compositor, Víctor Jara preocupou-se em ‘dar voz’ aos segmentos da sociedade que se encontravam marginalizados” (SIMÕES, 2008, p. 3).

Como compositor, diretor teatral e cantor, Víctor Jara nasceu de uma família humilde de camponeses, em um povoado do Chile em 1932. De sua mãe, que cantava em velórios de crianças na localidade de Quiriquino, ouvia também músicas folclóricas, o que pode ter influenciado seu talento artístico. Seus primeiros passos em torno da arte foram com o teatro, em Santiago (capital chilena), levando-o aos poucos a ser reconhecido como um renomado diretor teatral em diversos países.

Duas de suas primeiras canções gravadas no estilo solo foram a “La Cocenerita” e “El Cigarrito” e ambas tinham o sentido de expressar o costume e o modo de vida de camponeses. Percebemos a forma e conteúdo com que em suas canções ele preocupou-se em denunciar a desigualdade, os abusos, a exploração de populações desfavorecidas no Chile. Na música intitulada “Canción del Minero”, gravada em um álbum de canções folclóricas, em 1962, com o grupo Cuncumén, Jara mostrava em sua letra a situação dos “caras negras”, como eram os chamados mineiros das minas de carvão⁴, submetidos a um trabalho insalubre e exploratório, observando sua atuação política e como ele mantinha uma postura em prol da população, em toda sua essência revolucionária. Ele realizou viagens pelo país conhecendo e sentindo de perto a vida no campo, suas tradições, possibilitando uma comunicação imediata e o reconhecimento com milhares de pessoas, e uma intensa recepção dessa camada da sociedade nada privilegiada que se viam representadas por suas canções. A receptividade da obra de Jara ganha uma densidade artística e política na medida em que as pessoas se viam representadas em suas canções (letra, ritmo, melodia).

Com a queda de Allende em 11 de setembro de 1973 e a instauração do regime repressivo do general Augusto Pinochet, Víctor Jara foi detido no dia seguinte, juntamente com cinco mil pessoas, no Estádio Chile, lugar onde antes os chilenos puderam assistir espetáculos esportivos e culturais. A influência de suas músicas circulando entre boa parte das diversas classes trabalhadoras já perdurava uma vigilância odiosa da Junta Militar antes mesmo do regime ditatorial se instaurar, o que facilitou e agilizou o alcance da censura sobre

⁴SIMÕES, Sílvia Sônia. A canção Revolucionária de Víctor Jara e o Terrorismo Cultural no Golpe de Estado Chileno. IX Encontro Nacional de História. Anpuh-RS. 2008



Victor Jara e sua obra, tirando-lhe o direito de defesa perante o estado ditatorial. Em meio à brutal e generalizada repressão que se instaurou em terras chilenas, nem o exílio e nem a clandestinidade restou ao artista Víctor Jara; sua prisão e, posteriormente, a tortura e sua execução praticada pelo Estado chileno cessaram a vida e a relação direta entre o artista e as populações que lhes inspiravam a produção da arte musical. Certamente, esse mesmo *pueblo* inspirador se sentiu órfão de quem lhe revitalizava pelas expressões da arte poética, das melodias tão afetivas e das canções que diziam ao mundo o valor de cada luta, de cada vitória e das aprendizagens de cada fracasso.

Na condição de preso político, assim como milhares de jovens chilenos detidos, Jara foi brutalmente espancado pelas forças militares e, em seguida, diante de todos, teve as mãos esmigalhadas à coronhadas para que nunca mais empunhasse seu violão. Era o que bradavam a fúria de seus torturadores. Cinco dias depois, Víctor Jara foi assassinado. Após a autópsia feita em seu cadáver localizado em um matagal do cemitério Metropolitano de Santiago, o laudo atestou um corpo com uma porção de ossos quebrados e 44 marcas de balas (SIMÕES, 2011, pág. 13). O horror que testemunhou no Estádio-Presídio, juntamente com outros milhares de chilenos, se eternizou no poema “Estádio Chile”, citado mais adiante.

É com essa dimensão simbólica que o poeta-cancioneiro Víctor Jara continua vivendo entre os chilenos como sempre quis em vida. Como um espetáculo público, o horror do seu assassinato cometido pelo Estado fez “desaparecer” seu corpo, mas a força simbólica de seu legado artístico e cultural, politicamente, continua revitalizando o Chile.

3. Francisco Buarque de Holanda (1944), o Chico

Francisco Buarque de Holanda, conhecido como Chico Buarque, nasceu no Rio de Janeiro em 19 de junho de 1944, foi o quarto dos sete filhos que o historiador Sérgio Buarque de Holanda teve com Maria Amélia Cesário Alvim. Seu pai dirigiu o Museu do Ipiranga, em São Paulo em 1946, e no ano de 1953 a família se muda para Itália, onde seu pai lecionou na Universidade de Roma.

Compositor, escritor, músico brasileiro, Chico Buarque tem sua atenção voltada para a música a partir do artista João Gilberto, que com sua composição humilde o envolveu. Sendo uma das características do estilo “Bossa Nova”. Como bem definiu Wagner Homem (2009), “sem a necessidade de um vozeirão impostado”, essa nova arte musical ganhava admiradores e produzia outras feições culturais no Brasil.



Com o ingresso no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, por não haver boas escolas de música entre as décadas de 1950 e os primeiros anos de 1960, o Chico começa a participar do chamado Movimento Estudantil. O golpe de 1964 faz com que a sua atuação política no ambiente universitário seja repelida, fazendo-o voltar-se cada vez mais para a produção musical. Aos poucos as canções de Chico Buarque anunciavam aspectos culturais e sociais da época, por vezes censuradas no regime civil-militar.

Considerada pelo próprio Chico Buarque, “Pedro Pedreiro” foi a primeira canção que impactou sua carreira musical como um artista que compunha os movimentos de oposição ao regime político vigente: a ditadura civil-militar brasileira, atingindo frontalmente o mundo artístico e, em especial, a arte dramática e a música. Aquela época (décadas de 1960 e 1970) foi um tempo que, politicamente, predominava o “proibido” em detrimento do “permitido”. Ressaltamos, portanto, que outros países da América do Sul também passaram por regimes militares, o que fomentou a constituição de uma rede de ditaduras e de ditadores. Com os sistemas repressores estabelecidos em cada um deles, facilitou o pacto de perseguição e condenação aos opositores políticos, fossem cidadãos do próprio país ou estrangeiros acolhidos pelas organizações políticas correspondentes.⁵

Do repertório do Chico, a primeira canção censurada foi “Tamandaré” que fazia crítica à desvalorização monetária da moeda nacional da época, uma vez que na cédula constava a estampa do Marquês de Tamandaré. Entre outros versos do poema, em “Meu marquês de papel / Cadê teu troféu / Cadê teu valor / Meu caro almirante / O tempo inconstante roubou”, comparativamente, o artista questiona a nobreza de um marquês reduzido a papel que fora roubado pelo regime ditatorial em vigor e que passava a circular nas mãos de um “Zé Qualquer”, se remetendo à representação de uma figura popular do cotidiano brasileiro. Pela reprovação da censura, a música só conseguiu ser gravada em 1991.⁶

Pela crítica, Chico é considerado um artista que compunha suas músicas e conseguia despistar a censura para lançamentos em seguida. Mas, no decorrer do ano de 1968 e, em especial, com a publicação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) e o considerável aumento da repressão às manifestações de rua contra o regime civil-militar, a censura se revigorou com

⁵Pensada e criada pelo governo ditatorial chileno do então general Augusto Pinochet, a Operação Condor foi uma aliança político-militar entre os vários regimes civil-militares da América do Sul, reunindo o Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai, articulados com CIA dos Estados Unidos. Vigorando entre as décadas de 1970 e 1980, a operação foi “inventada” com o objetivo de coordenar a repressão aos opositores dessas ditaduras e eliminar militantes de esquerda instalados nos países do Cone Sul. Consultar DINGES, John. Os anos do Condor. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁶HOMEM, Wagner. *Histórias de Canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.



mais força. E ele, Chico, passou a ser mais visível quando participou da “Passeata dos Cem Mil”⁷ e ficou estampado nas imagens fotográficas que circularam nos espaços de poder.

Nos campos das artes e da comunicação, o ano de 1968 foi marcado por muitas manifestações de protesto, sobretudo com a rigidez da censura e o fim da liberdade de imprensa. Suas canções denunciavam o cotidiano político repressor e/ou condições de exploração das populações periféricas da época militarista, no Brasil e na América Latina, o que lhe rendeu muitas restrições, processos administrados pelos Tribunais Militares, além do rótulo de “subversivo” e/ou “comunista” que na época soava como a maldade do mundo. Diante desse quadro, se auto exilou na Itália em 1969.

4. “Estádio Chile” (1973) e “Funeral de um Lavrador” (1968)

“Estádio Chile” é o último poema de Victor Jara, escrito quando ele se encontrava na condição de preso político no Estádio Nacional de Chile, em Santiago,⁸ que posteriormente ganhou musicalidade. Como obra que adquiriu vida pela sensibilidade política e literária do autor, a escrita do poema (a seguir) captou horrores, aflições, medos, inseguranças e incertezas que poderiam estar se alastrando por todos os cantos do Chile.

Somos cinco mil aquí
En esta pequeña parte de la ciudad
Somos cinco mil
¿Cuántos somos en total
Em las ciudades y en todo el país?
Sólo aquí
Diez mil manos que siembran
Y hacen andar las fábricas
Cuánta humanidad
Com hambre, frío, pánico, dolor
Presión moral, terror y locura
(JARA, 1973)

⁷ A **Passeata dos Cem Mil** foi uma manifestação política e de natureza popular contra a Ditadura Civil-Militar no Brasil. Organizada pelo Movimento Estudantil, o evento ocorreu em 26 de junho de 1968, na cidade do Rio de Janeiro, e contou com a participação de artistas, intelectuais, sindicalistas e outros segmentos sociais, que reclamavam as restrições impostas pelos governos dos generais.

⁸ Em 11 de setembro de 1973, um Golpe de Estado derrubou o presidente chileno Salvador Allende e se impôs como ditador o general Augusto Pinochet Ugarte. No dia seguinte (12 de setembro), numa forte ação repressiva das forças policial-militares, o Estádio Nacional (complexo esportivo) foi transformado em prisão coletiva improvisada durante os dois primeiros meses. Cerca de 40 mil pessoas foram prisioneiras do local, embora um terço dos detidos não tivesse qualquer envolvimento com nenhuma organização partidária. Pelas estimativas chilenas, cerca de 400 pessoas foram mortas durante a ocupação. Sobre o assunto, consultar BRUM, Maurício (2017).



contradição mais efetiva desse modelo de ocupação e usos da terra se torna mais visível quando de um lado o empresariado rural triunfou com o agronegócio; de outro, aos sertanejos e/ou pequenos produtores “sobrou” a crença de ser possível a propriedade de um pedacinho de terra para dele produzir o sustento familiar. Para quase a totalidade dessas pessoas a luta foi e continua inglória, restando-lhes apenas uma “merecida” cova depois da morte. É disso que trata a música “Funeral de um Lavrador”, produzida em 1968.

O conjunto da obra (título, versos e melodia) se constitui como uma denúncia política que tem como argumento artístico a privação de direitos civis que, pressupostamente, igualaria os cidadãos perante as leis do país. No entanto, as práticas autoritárias ou de descaso também induzem as pessoas à ilusão do possível em referência ao sonho da “terra prometida”. Este, depois de um tempo incerto de vida, tem como “bônus” um funeral, apenas.

A crítica do poema diz que a terra merecida se reduz a “uma cova grande pra teu defunto parco” para que nela o homem campesino possa se sentir largo (confortável). A “comodidade digna” se deve a “tua carne pouca” para que numa “cova grande” se guarde eternamente o corpo cadavérico. No ato final, uma espécie de agradecimento derradeiro: a uma “terra dada, não se abre a boca”. E para aqueles que continuam vivos, a crença de sobreviver na própria terra ainda perdura.

Para o professor Wagner Fernandes, a luta pela terra é “um assunto de longo prazo histórico, que talvez tenha se iniciado com os Irmãos Graco na República Romana e até hoje não foi resolvido. E os Gracos continuam por aí, nas figuras de Chico Mendes, da missionária norte-americana Dorothy Stang e de tantos outros”.⁹

As duas canções escolhidas se devem às semelhanças simbólicas da obra de ambos os artistas, com o intuito de explicar como essas produções expressaram a sensibilidade individual e coletiva de temáticas político-ideológicas e, portanto, dão a conhecer o lugar, a importância e a intervenção desses artistas nos espaços político-culturais/nacionais aos quais pertencem. Ambas produzidas em um cenário político autoritário e repressor, em que envolvidos no sentimento de denúncia dão voz a personagens silenciados pelos autoritarismos.

5. Referências

⁹ Fonte: <http://poetawagner.blogspot.com/2012/04/funeral-de-um-lavrador.html>. Acesso 20/04/2019.



BORGES, V. R. A nova História e a História Cultural. In: SANTOS, Regma Maria dos. (Org.). **História e Linguagens: Literatura, música, oralidade, cinema**. Uberlândia. Aspectus. 2003. Pág 21-40.

BRUM, M. **La cancha infame: a história da prisão política no Estádio Nacional do Chile**. Porto Alegre/RS: Zouk Editora, 2017.

CONTIER, A. D. **Música e História**. In: Revista de História. PPGHS/USP (*on line*). Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18572>

_____. **Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)**. In: Revista Brasileira de História. São Paulo: v., nº 35, 1998.

DINGES, J. **Os anos do Condor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOMEM, W. **Histórias de Canções: Chico Buarque**. São Paulo. Leya. 2009.

MORAES, J. G. V. **História e Música: canção popular e conhecimento histórico**. In: Revista Brasileira de História. São Paulo: FFLCH/USP, v. 20, nº 39, 2000.

PESAVENTO, S. J. **História e História Cultural**. 2ª Edição. São Paulo. 2005.

RIDENTI, M. **O fantasma de Revolução Brasileira**. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

SIMÕES, S. S. **A canção revolucionária de Víctor Jara e o terrorismo cultural no Golpe de Estado chileno**. IX Encontro Estadual de História. Associação Nacional de História. Anpuh-RS. Rio Grande do Sul. 2008. (*on line*). Disponível em: http://eeh2008.anpuhrs.org.br/resources/content/anais/1210690943_ARQUIVO_ARTIGOANPUH.pdf

_____. **Canto que há sido valiente siempre será Canción Nueva: O Cancioneiro de Víctor Jara e o Golpe Civil-Militar no Chile**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Site: <http://poetawagner.blogspot.com/2012/04/funeral-de-um-lavrador.html>. Acesso: 20 de abril de 2019.