

A ALMA CHEIA DE BANDEIRAS: RESSIGNIFICAÇÃO POLÍTICA E PERMANÊNCIA DE UMA CANÇÃO LATINO-AMERICANA

Camila Marchesan Cargnelutti^{*}

Maurício Marques Brum^{**}

Anselmo Peres Alós^{***}

Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: Diante de um cenário de enfrentamento e crescente polarização ideológica que dividia o Chile no início da década de 70, uma das principais maneiras encontradas pelos militantes de esquerda para manifestarem seus anseios por mudanças e, ao mesmo tempo, aproximarem-se da população, foi através de manifestações artísticas e culturais, particularmente, a música. O presente artigo analisa a canção *El alma llena de Banderas*, escrita pelo cantor e compositor Víctor Jara, uma das principais vozes da *Nueva Canción Chilena*, em homenagem ao estudante e militante Miguel Ángel Aguilera, assassinado por forças repressivas durante um conflito de rua em 1970 em Santiago, poucos meses antes das eleições que acabariam vencidas pelo socialista Salvador Allende. Busca-se interpretar os sentidos da canção de Jara naquele momento, relacionando-a ao contexto histórico, político e social em que ela foi criada, e compreender suas possibilidades de resignificação e apropriação em novas conjunturas latino-americanas.

Palavras-chave: Ditadura Civil-Militar Chilena. Nova Canção Chilena. Víctor Jara. Miguel Ángel Aguilera.

Introdução: oásis democrático no continente das ditaduras

No início da década de 1970, o continente sul-americano via-se fendido por diferentes anseios políticos, de maior ou menor radicalismo, à esquerda e à direita. Em nome da “segurança nacional”, do “progresso” ou, explicitamente, do que anunciavam como “combate ao comunismo”, lideranças militares aliavam-se a membros das elites econômicas



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Jornalista pela Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: camila.m.cargnelutti@gmail.com.

** Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Jornalista pela Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: mauribrum@gmail.com.

*** Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: anselmoperesalos@gmail.com.

nacionais para efetivar golpes de Estado e garantir sua perpetuação no poder. Governos ditatoriais floresceram em diversos países, ocasionalmente mais de uma vez: na Argentina, onde naquele momento o general Juan Carlos Onganía ocupava a presidência (derrubado em 1973, ele seria ofuscado três anos mais tarde por uma nova ditadura, ainda mais sangrenta); no Brasil, que sob Emílio Médici iniciava a etapa mais dura do regime instaurado em 1º de abril de 1964; na Bolívia, onde uma sucessão de golpes e contragolpes culminaria com a ascensão do general Hugo Banzer ao poder, em 1971; no Paraguai, onde Alfredo Stroessner estava apenas na metade de seu duradouro jugo ditatorial (1954-1989).

Em meio às disputas que refletiam no plano sul-americano as polarizações ideológicas características da Guerra Fria, Uruguai e Chile persistiam em suas democracias. Os chilenos, inclusive, julgavam possuir razões suficientes para serem vistos como exceções naquele contexto – mesmo se comparados ao caso uruguaio. O Chile não vivia um golpe traumático há quase quatro décadas e vinha realizando eleições dentro da normalidade desde 1932, mesmo frente a crises em potencial experimentadas no passado, como as mortes dos presidentes em exercício Pedro Aguirre Cerda (em 1941) e seu sucessor, Juan Antonio Ríos (em 1946). Nos dois casos convocaram-se novas eleições presidenciais e a transição havia sido respeitada sem rupturas. Acima de tudo, o Chile parecia um lugar relativamente seguro em relação à sua política – e assim atraía muitos exilados – pela possibilidade de, em um momento histórico tão atribulado e marcado por extremos, garantir a eleição democrática de um marxista assumido: em setembro de 1970, Salvador Allende, vinculado ao Partido Socialista, venceria o pleito presidencial.

O fato de mobilizações militares terem derrubado tanto a democracia uruguaia, em junho de 1973, quanto o governo chileno, apenas três meses mais tarde, demonstra que – contrariamente às crenças da época – os quartéis e faixas presidenciais desses países não estavam imunes à torrente de dissonâncias do período. Luiz Alberto Moniz Bandeira, que esteve exilado nos dois países, reflete sobre a suposta excepcionalidade chilena:

A expectativa era a de que voltaria a ser preso, se ficasse no Brasil. [...] No Chile, estaria seguro – assim me diziam – porque Salvador Allende se elegera e assumira a presidência da República. Contudo jamais acreditei que Salvador Allende pudesse sustentar-se por muito tempo no governo. O Chile nunca fora um país tão estável como se propalava. Em 150 anos, desde a independência até 1970, lá houve quatro guerras civis e também golpes de Estado, que derruíram os governos existentes. E o fato de que desde 1932 não ocorria um golpe de Estado não significava que a ameaça não existisse. As circunstâncias históricas são mutantes (MONIZ BANDEIRA, 2008, p. 36).

Com efeito, o Chile estava vulnerável a um eventual golpe de Estado, e seus acontecimentos internos não passavam despercebidos pela grande potência do Hemisfério. Como foi amplamente documentado nos trabalhos de Germán Marín (1976), Patricia Verdugo (2003) e Carlos Prieto (2013), entre outros, desde o momento em que ficaram claras as opções de vitória de Allende, a Inteligência dos Estados Unidos empenhou-se em influenciar lideranças militares chilenas para impedir que um governo tão inconveniente tivesse lugar. Primeiro, buscando provocar sua derrota nas urnas, ao financiar as campanhas concorrentes; depois, tentando evitar a posse; finalmente, quando as alternativas anteriores fracassaram, a tática passou a ser acelerar a desestabilização política e econômica do Chile, criando um cenário insustentável para o governo.

A própria vitória eleitoral de Allende, mais do que um sinal da independência da democracia chilena, evidenciava as cisões políticas do país. O candidato socialista havia previsto, anos mais cedo, que seu triunfo eleitoral só seria possível com “uma direita dividida e uma esquerda ferreamente unida” (ALEGRÍA, 1984, p. 48). E foi precisamente isto que ocorreu em 1970: concorrendo contra dois candidatos fortes de siglas mais conservadoras, Allende juntou os principais partidos de esquerda em uma única coalizão e venceu com 36,6% dos votos¹. A ausência de maioria absoluta, desde o princípio, seria uma das causas que se somaram para precipitar a futura queda.

Mas, se os resultados eleitorais demonstravam uma multiplicidade de visões sobre o caminho que o Chile deveria seguir, era inegável o tipo de clamor popular que fortalecia um candidato com as propostas de Allende, cuja bandeira era a busca por uma inédita transição pacífica ao socialismo. Havia já décadas que o Chile contava com um dos movimentos sindicais mais articulados da América Latina, com a experiência de membros dos Partidos Socialista e Comunista em ministérios e, cada vez mais, com a força política da crescente militância estudantil e dos movimentos de *pobladores*². Os operários, os estudantes de esquerda, os *pobladores* urbanos e o campesinato pobre, em grande medida se identificavam com as causas da Unidade Popular (UP), a coligação allendista encabeçada por socialistas e comunistas. Se a tônica era o conflito ideológico com outras camadas da sociedade, o Programa da UP não abdicava de fazer menção à luta de classes:

El Programa deducía que estas situaciones de injusticias extremas requerían de un cambio profundo en forma urgente. El alza del costo de vida – especialmente dolorosa para los sectores populares –, la desnutrición de un alarmante número de

¹ Não havia segundo turno e o resultado precisou ser ratificado pelo Congresso um mês e meio após as votações.

² Trabalhadores urbanos sem-teto, vindos do interior, que se organizavam em grandes grupos para ocupar terrenos dos subúrbios, onde montavam *poblaciones*, espécies de favelas.

chilenos y el insuficiente crecimiento económico, entre otras dificultades, se explicarían por la existencia de un sistema de dominación que, encabezado por una mínima fracción de la población, concentraría gran parte de las riquezas y los privilegios (ARAYA, 2010, p. 244).

Diante deste cenário de enfrentamento, da necessidade de defender a plataforma de Salvador Allende tanto durante as eleições como com o governo já em andamento, uma das maneiras encontradas pelos simpatizantes da UP para se aproximar da população foi através de manifestações artísticas e culturais. Por meio do teatro, de pinturas murais ou cartazes políticos, através da literatura ou, principalmente, fazendo uso da música, diversas mensagens ligadas aos anseios de mudança foram propagadas. O campo musical levou vantagem sobre os demais por sua fácil difusão – mesmo com muitas das canções preteridas pelas rádios de maior audiência, geralmente de viés editorial conservador, bastava um comício para a canção da vez se popularizar e, a partir daí, ser infinitamente reproduzida, por quaisquer militantes dotados de boa voz e um violão. Nesse espaço de produção cultural com intenções políticas, os intérpretes de um movimento conhecido como *Nueva Canción Chilena* (NCCh) estiveram na linha de frente da campanha – e, posteriormente, da defesa do governo – de Salvador Allende.

A canção como arma no enfrentamento político

O movimento da Nova Canção Chilena recebeu sua denominação graças ao Festival de mesmo nome celebrado no inverno de 1969, em Santiago, que tinha intenção de promover o debate sobre os rumos da música folclórica no país. Ali estiveram reunidos alguns dos principais cantores e compositores do gênero, que desde o início da década vinham se destacando não só artisticamente, mas também por seu engajamento político: Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón, os filhos da falecida Violeta Parra, Ángel e Isabel Parra, além dos conjuntos musicais Inti-Illimani e Quilapayún.

A NCCh valia-se de letras, arranjos e instrumentos de raiz folclórica, compreendendo o folclore nacional como uma expressão cultural dinâmica, não estagnada no tempo e sujeita à evolução e criação expressiva do compositor. Diferenciava-se assim de movimentos folclóricos anteriores, caracterizados pelo simples resgate das canções tradicionais do interior (ADVIS, 2012). Ao mesmo tempo em que esse tipo de movimento musical servia ao contexto continental como uma forma de resistência anti-imperialista, dada a influência cultural e política dos Estados Unidos na região, também contribuía para criar e fortalecer uma identidade latino-americana.

Os intérpretes do movimento iam além do trabalho de investigação e divulgação do folclore, configurando a NCCh como um movimento musical com conteúdo social e político. A cantora e compositora Violeta Parra é considerada sua grande precursora e seu trabalho, explorando novas possibilidades expressivas e interpretativas, é especialmente importante para a definição dos grupos que o movimento tomou no fim da década de 60. Também de outros países do continente surgiam inspirações para a efervescente criação artística chilena. Entre os movimentos que inspiraram ou coincidiram com as temáticas da NCCh, Marisol García (2013) cita o *Nuevo Cancionero Argentino* (fortemente inspirado em Atahualpa Yupanqui e amplamente difundido por Mercedes Sosa), o *Canto Popular Uruguayo* (Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti...) e o Tropicalismo brasileiro.

De acordo com Fernando Barraza (1972), as letras da Nova Canção Chilena apontam, de maneira direta ou sutil, para um questionamento crítico da sociedade, traduzindo, interpretando ou pretendendo refletir sobre a realidade chilena e latino-americana. As décadas em que se desenvolve a NCCh foram marcadas por uma série de mudanças de ordem política e social, estando vinculadas e gerando reflexos no novo movimento artístico e cultural. A respeito desse período, Luis Advis (2012) escreve:

Después de la revolución cubana, cuyo peso específico y justificación promueve la más amplia solidaridad de la intelectualidad latinoamericana, la década de 1960 implica una progresiva injerencia de la juventud en aquellos acontecimientos, así como el consecuente robustecimiento de las ideologías de izquierda. Como un corolario de lo anterior, durante la plasmación de la Nueva Canción Chilena, los nuevos textos van mostrando cada vez más un contenido que, abandonando en parte los temas tradicionales ya descritos, se dirigen a la denuncia por las injusticias sociales y a la solidaridad con las clases más desposeídas (ADVIS, 2012, p. 34).

Ainda segundo Advis (2012, p. 34), “esta línea de ‘compromiso’ o de ‘protesta’ sería una de las principales características – si no la principal – que diferencia la Nueva Canción Chilena de las tendencias previas, paralelas o posteriores”. O novo movimento, politicamente comprometido, torna-se, assim, um importante *locus* de encontro entre os anseios e reivindicações das classes historicamente oprimidas e o ideário socialista. A partir da década de 1970, conforme explica Carla de Medeiros Silva (2006), o engajamento político e social da Nova Canção Chilena torna-se ainda mais evidente, com a participação de seus artistas na campanha eleitoral da Unidade Popular:

Na medida em que a luta de classes intensifica-se na sociedade chilena, com a aproximação das eleições presidenciais de 1970, o movimento da NCCh vai consolidar uma participação orgânica no processo eleitoral, não apenas declarando solidariedade, mas engajando-se efetivamente na campanha da Unidade Popular. Entendemos que é por conta do vínculo cada vez mais profundo que o movimento estabelece com o momento político vivenciado pelo país, ao colocar sua produção

artística a serviço de um projeto político que representava um caminho para o socialismo, que o movimento da Nova Canção dá um salto no sentido de ampliação do seu próprio público, indo além das classes médias. A canção se torna arma, uma vez que não haveria revoluções sem canções (SILVA, 2006, p. 10).

Nestes eventos, um dos cantores solistas mais proeminentes era Víctor Jara. Filho de camponeses pobres e tendo se mudado para a capital chilena ainda na infância, ele havia iniciado sua carreira artística no teatro, destacando-se como diretor no início dos anos 1960. Pouco a pouco, entretanto, seu gosto pela música sobrepujou a preferência que trazia desde jovem pelas artes cênicas. A decisão em priorizar a carreira musical, a partir da segunda metade da década de 60, tinha motivações claramente políticas. Joan Jara, viúva do cantor, escreve que Víctor começou a sentir que poderia ser mais útil à causa “se tivesse maior liberdade para sair de Santiago e viajar pelo país com seu violão – algo inviável se fosse responsável por uma grande produção no teatro” (JARA, 1998, p. 187). Ainda de acordo com Joan Jara (1998, p. 187), Víctor “desejava explorar ao máximo as possibilidades de comunicação através da música e da canção popular, e o potencial de aproveitamento desse trabalho na luta pelas mudanças revolucionárias”.

Às vésperas das eleições que levariam Allende à presidência, Víctor Jara já havia optado por dedicar-se em tempo integral à música. Suas letras, que no começo da carreira haviam sido fundamentalmente folclóricas, autobiográficas ou românticas, cada vez mais buscavam inspiração nos dramas sociais e na situação política vivida pelo país. Em 1969, tocando ao lado do Quilapayún, venceu o Primeiro Festival da Nova Canção Chilena, firmando-se como expoente do movimento com a música *Plegaria a un labrador*, uma prece dirigida a um trabalhador do campo para que se levante contra as injustiças. Em vida, a própria Violeta Parra havia se referido a Víctor Jara como o “cantor folclórico número um do Chile” (MONTEALEGRE, 2011, p. 135). Após o suicídio de Violeta, em fevereiro de 1967, muitos passaram a considerar Víctor seu sucessor artístico.

Mesmo em democracia, um canto contra a repressão

O Chile, então, era governado por Eduardo Frei Montalva, do Partido Democrata Cristão, uma sigla de centro que vinha tentando implementar reformas progressistas, mas era vista de forma reticente pela esquerda tradicional. Uma das principais motivações para as críticas ao governo era a repressão policial às manifestações – cada vez mais frequentes – de organizações populares e estudantis. Enquanto os ânimos da campanha presidencial de 1970 se acirravam, um novo episódio de violência policial ocupou o noticiário, influenciando o debate político e causando comoção nas militâncias de esquerda.

Em um fim de tarde de julho, a pouco mais de dois meses das votações, o estudante e militante comunista Miguel Ángel Aguilera, de 17 anos, foi morto por um policial à paisana durante uma manifestação favorável a uma greve geral convocada pela Central Unitaria de Trabajadores (CUT). Em depoimento aos jornalistas Omar Jurado e Juan Miguel Morales, a mãe de Miguel Ángel, María Morales Aguilera, lembrou aquele dia:

Ese día Miguel Ángel, junto a su hermano, salió a la calle para pedir a la gente, especialmente a los panificadores, que no fueran a trabajar, que había que apoyar el paro. [...] Le preparé su *once*³ y justo cuando se lo tomó vino un compañero a buscarlo porque había otro acto importante, así que se fue con él. Fue ahí cuando un disparo le entró en la cabecita. Murió en el hospital, antes de que intentaran operarle, y fue imposible salvarle. Hubo muchas protestas contra ese asesinato, que apoyaron personalidades como Víctor Jara, Salvador Allende o Volodia Teitelboim⁴; y llegó muchísima gente para protestar por su muerte (JURADO; MORALES, 2003, p. 141).

O funeral de Miguel Ángel foi acompanhado por uma multidão nas ruas de Santiago, não apenas por membros do Partido Comunista, mas também lideranças da *población* em que Aguilera vivia, sindicalistas da CUT chilena, militantes do Partido Socialista e de outras siglas ligadas à UP. Pela proximidade com as eleições, sua morte adquiriu uma conotação ainda mais política do que casos semelhantes ocorridos anteriormente. Uma das homenagens de mais repercussão veio da parte de Víctor Jara. Poucos dias após o assassinato, ele compôs, em tributo a Aguilera e em protesto contra o governo vigente no Chile, a canção *El alma llena de banderas*, reproduzida abaixo:

Ahí,
debajo de la tierra,
no estás dormido, hermano, compañero.
Tu corazón
oye brotar la primavera
que, como tú, soplando irá en los vientos.

Ahí,
enterrado cara al sol,
la nueva tierra cubre tu semilla,
la raíz
profunda se hundirá
y nacerá la flor del nuevo día.

A tus pies heridos llegarán
las manos del humilde, llegarán
sembrando.
Tu muerte muchas vidas traerá
que hacia donde tú ibas marcharán
cantando.

³ No Chile, *once* é o nome que se dá à refeição feita no final da tarde.

⁴ Escritor chileno, à época senador pelo Partido Comunista.

Allí,
donde se oculta el criminal,
tu nombre brinda al rico muchos nombres.
Él,
que quemó tus alas al volar,
no apagará el fuego de los pobres.

Aquí,
hermano, aquí, sobre la tierra,
el alma se nos llena de banderas
que avanzan.
Contra el miedo
avanzan,
contra el miedo.
¡Venceremos!
¡Venceremos!⁵

Apresentada pela primeira vez no Segundo Festival da Nova Canção Chilena, em agosto de 1970, e editada em disco no ano seguinte, no álbum *El derecho de viviren paz*, a canção traz no encarte a seguinte dedicatória: “*Homenaje a Miguel Ángel Aguilera, estudiante muerto em la Plaza Tropezón por fuerzas represivas*” (ver reprodução abaixo, na terceira coluna da esquerda para a direita).

Embora faça clara referência à morte de Aguilera, a letra procura assumir significações mais amplas, relacionando-se, também, com as disputas políticas e ideológicas em jogo naquele momento da história do Chile. Ademais, notam-se fortes relações de intertextualidade ao longo da canção, com o uso de termos que remetem a frases de ordem e discursos muito em voga no debate político de então, bem como a outras canções facilmente reconhecíveis pelo público habitual de Víctor Jara e pelo eleitorado da Unidade Popular, conforme analisaremos.

Em primeiro lugar, ao observar-se a letra em questão, percebe-se uma tentativa de demarcar a situação do personagem cuja história é contada. Existe a preocupação em permitir que qualquer ouvinte, mesmo aquele que desconheça o assassinato de Miguel Ángel, ou aquele que não tenha tido contato com a dedicatória contida no encarte, compreenda que os versos se referem a um indivíduo falecido. Nos primeiros versos da primeira estrofe, temos o seguinte trecho – “*Ahí,/ debajo de la tierra*” –, referindo-se a Aguilera, imagem que é retomada pelos versos iniciais da segunda estrofe – “*Ahí,/ enterrado cara al sol*”. Tendo em vista que os principais meios de difusão das canções populares eram o rádio ou a apresentação em *peñas*⁶, de modo que nem sempre era possível a explicação do contexto em que a letra foi

⁵ Versão retirada de: Víctor Jara (2012, p. 105-106).

⁶ Bares típicos onde a principal atração eram as canções e danças folclóricas. A mais famosa foi a Peña dos Parra, em Santiago, fundada pelos filhos de Violeta Parra.

produzida ou quais suas intencionalidades de homenagem, Víctor Jara delineia desde o princípio o destino de seu personagem.

No entanto, como ficará claro na sequência da canção, essa morte não é um fim, mas, antes, um exemplo para os companheiros de militância que devem seguir lutando. Tal ideia está presente em toda a composição, surgindo pela primeira vez logo no terceiro verso da estrofe inicial: embora morto, embora debaixo da terra, “*No estás dormido, hermano, compañero*”. Víctor Jara também introduz neste verso o tom de proximidade que será outra característica de *El alma llena de banderas*. Ao longo da letra, o cantor dirige-se a Miguel Ángel Aguilera não em busca de um diálogo impossível, mas como se tentasse dizer-lhe que sua luta e sua morte não foram em vão. Nesse intento, Jara se vale de marcas discursivas que procuram uma intimidade que não existiu em vida, já que os dois não chegaram a se conhecer. Aguilera é mais do que um “*compañero*” de militância, este um termo corrente entre os correligionários da esquerda latino-americana – ele também é, ou torna-se, por seu suplício, um “*hermano*”. Víctor Jara vale-se deste termo fazendo também a escolha pelo “*tú*”, pronome de tratamento que, na língua espanhola, não é usual entre indivíduos sem alguma proximidade.

Quanto a isto, é possível inclusive traçar um paralelo entre *El alma llena de banderas* e outra canção em que Víctor Jara dirige-se diretamente a alguém, como buscando dizer alguma coisa. No início de 1969, pouco mais de um ano antes do assassinato de Miguel Ángel, o compositor escreveu sobre um massacre de *pobladores* recém-ocorrido no interior de Puerto Montt, cidade da região sul do Chile. Na ocasião, dez pessoas foram mortas pelas forças policiais, que tinham ordens superiores de desocupar um terreno onde as famílias sem-teto reivindicavam um lote para viver. Essa música, *Preguntas por Puerto Montt*, deixa nítida a diferença no tratamento dispensado, se contrastada com *El alma llena de banderas*.

Figura 1 – Encarte (verso) do disco *El derecho de vivir en paz* (1971), de Víctor Jara



Fonte: Site pessoal de Hans Mejía Guerrero⁷

Em *Preguntas...*, Jara lista uma série de questões que deveriam ser respondidas por aquele a quem se julgava o responsável pela matança: o então Ministro do Interior do governo de Eduardo Frei, Edmundo Pérez Zujovic, de quem teria partido a ordem de desocupar o terreno à força. O artista então indaga: *“Usted debe responder,/ señor Pérez Zujovic,/ por qué al pueblo indefenso/ contestaron com fusil”*. Em seguida, volta à carga: *“Señor Pérez, su conciencia/ la enterró en ataúd/ y no limpiará sus manos/ toda la lluvia del sur”*⁸ (grifos nossos). Nessa letra, diferentemente da tentativa de proximidade que se estabelece na canção dedicada a Miguel Ángel Aguilera, há um distanciamento produzido pelo uso sarcástico de termos que normalmente denotariam um tratamento respeitoso, como *usted* e *señor*.

El alma llena de banderas prosseguirá, então, com a mensagem que perpassa a música como um fio condutor, reaparecendo em mais de uma estrofe: a esperança por novos tempos. Tempos de mudança que virão – e isso é reiterado – com a continuidade, por outros, da mesma luta que custou a vida de Aguilera – e que poderia ser vencida com o triunfo eleitoral de Salvador Allende. Tais referências ficam claras com as recorrentes metáforas relacionando os sonhados dias melhores com o nascimento da primavera, em versos como aqueles vistos no final da primeira estrofe:

⁷ Disponível em: <http://hansmejiaguerrero.blogspot.com.br/2013/03/victor-jara-1971-el-derecho-de-vivir-en.html>. Acesso em 20 jun. 2013.

⁸ Versão retirada de: Víctor Jara (2012, p. 96-97).

Tu corazón
oye brotar la primavera
que, como tú, soplando irá en los vientos.

Na segunda estrofe, a menção ao sentimento de renovação reaparece, reforçando novamente a imagem de Aguilera como um precursor e um exemplo. A semente deixada pelo militante morto será coberta pela nova terra desta primavera que se espera, criando raízes profundas e finalmente florescendo:

la nueva tierra cubre tu semilla,
la raíz
profunda se hundirá
y nacerá la flor del nuevo día.

Por fim, na terceira estrofe, há uma nova menção à semente. Agora, contudo, ela surge através do ato da sementeira feita pelas mãos do trabalhador humilde, o qual, segundo se supõe, está alinhado ao pensamento e à militância de Miguel Ángel: “*A tus pies heridos llegarán/ las manos del humilde, llegarán/ sembrando*”. Neste caso, considerando a ligação partidária de Aguilera e do próprio Víctor Jara (ambos membros do Partido Comunista, uma das siglas fortes da UP), o “humilde” em questão é o trabalhador de baixa renda, o operário urbano, o *poblador* ou o camponês, que ajudariam a compor o eleitorado de Allende. Os novos tempos, deste modo, são semeados não só pela manifestação e pela luta, mas, naquele ano de 1970, também pelo voto.

Neste ponto da canção, Miguel Ángel Aguilera já está devidamente apropriado como um exemplo para outros militantes que tomam as ruas em prol de causas semelhantes às que levaram ao seu assassinato. Assim, a morte de um militante como ele não deve atemorizá-los, mas, ao contrário, funcionaria como uma forma de mobilização capaz de atrair novas pessoas para a ação, algo demonstrado no verso “*Tu muerte muchas vidas traerá*”. Perceba-se ainda que, no universo desta canção, está entendido que os futuros militantes, inflados pela morte, seguirão a mesma direção dos passos de Aguilera, reivindicando precisamente aquilo que ele havia feito em vida: “*y hacia donde tu ibas, marcharán/ cantando*”.

A quarta estrofe de *El alma llena de banderas* é a que mais se diferencia do tom geral da composição, assumindo pela primeira vez um tom acusatório e mencionando o “*criminal*” que provocou a morte do estudante homenageado pelos versos. Entretanto, embora esteja claro na dedicatória e na lembrança dos companheiros de luta que Miguel Ángel foi assassinado pelas “*fuerzas represivas*”, a acusação de Víctor Jara aponta para o “*rico*” como o verdadeiro culpado pela morte: “*Allí,/ donde se oculta el criminal,/ tu nombre brinda al rico muchos nombres*”. Nesse sentido, as forças policiais de repressão, responsáveis por apertar o

gatilho, seriam apenas uma das ferramentas utilizadas pelas classes historicamente opressoras, compostas em grande parte pelas elites econômicas do país.

Em seguida, contudo, a estrofe recupera a tônica anterior da canção. Mesmo com a acusação agora se fazendo presente, o foco no assassinato como impulsor de mobilizações por mudança é imediatamente restabelecido. Partindo da acusação, Víctor Jara passa à segunda metade da estrofe reforçando uma vez mais que o crime “dele”, do rico, não é suficiente para conter a vontade popular: “*Él,/ que quemó tus alas al volar/ no apagará el fuego de los pobres*”. Nessas metáforas, o fogo adquire dois significados distintos: por um lado, é o fogo da violência e da repressão que “queima” as asas do militante; não se trata do mesmo tipo de fogo carregado pelos “pobres”. “*El fuego de los pobres*”, entendido no contexto da canção, refere-se principalmente ao ardor por transformações sociais.

Passemos, então, à última estrofe:

Aquí,
hermano, aquí, sobre la tierra,
el alma se nos llena de banderas
que avanzan.
Contra el miedo
avanzan,
contra el miedo.
¡Venceremos!
¡Venceremos!

Víctor Jara abre esta estrofe retomando os primeiros dois versos da canção. Ele continua se dirigindo a Miguel Ángel. Mas, se antes ele fazia referência ao militante falecido, com “*Ahí,/ debajo de la tierra*”, agora são mencionados todos aqueles que permanecem na luta, no plano oposto: “*Aquí,/ hermano, aquí, sobre la tierra*”. A repetição da fórmula traduz um sentido de continuidade na narrativa da canção, como prenunciando um desfecho.

Outro aspecto relevante nesta estrofe é o uso do advérbio locativo *aquí* (onde estão os militantes), expressando o lugar em que se encontra o falante, e do advérbio *ahí* (onde está Miguel Ángel), para indicar um lugar próximo ao locutor, em oposição ao advérbio de lugar *allí*, utilizado na quarta estrofe da canção para referir-se aos culpados pela morte de Aguilera. De acordo com a Real Academia Española (2009, p. 1313), o advérbio locativo *allí* “designa uno situado a mayor distancia, o bien lejano respecto del lugar en el que se ubican hablante y oyente”. A escolha pelos advérbios na composição de Víctor Jara não é acidental, procurando reforçar o distanciamento entre os militantes e os culpados direta ou indiretamente pela morte de Aguilera.

Na sequência, aparece o verso que inspira o título da canção. Aqui, sobre a terra, “*el alma se nos llena de banderas/ que avanzan./ Contra el miedo/ avanzan*”. Uma primeira interpretação pode identificar as “bandeiras” como aquelas dos diferentes partidos que se juntaram no cortejo fúnebre de Miguel Ángel, as mesmas das frentes de esquerda que se uniam para formar a Unidade Popular. Também é possível relacionar o verso à imagem da bandeira nacional, outra presença constante em passeatas de protesto, retomando o ideário anti-imperialista recorrente nas obras da Nova Canção Chilena. No entanto, uma análise mais ampla pode compreender a menção às “bandeiras” como uma alegoria à multiplicidade de reivindicações e motivações que levavam os militantes para as ruas. Essa interpretação pode ser apoiada pelo uso de “*alma*”, indicando que esta não é uma bandeira que se carrega na mão. A transcendência dessa mobilização é ratificada pela repetição do verbo “*avanzan*”, com o indicativo de que isso acontece mesmo quando é necessário lutar “*contra el miedo*” da repressão que poderia provocar novas mortes.

No verso “*el alma se nos llena de banderas*” também ocorre, pela primeira vez, o uso da primeira pessoa do plural, que ensejará depois o uso da última palavra da canção: “*venceremos*”. Até então, a música avançava com o uso da segunda pessoa do singular, referindo-se a Miguel Ángel Aguilera, e da terceira pessoa, tanto para se referir (no plural) aos militantes que conduziriam a um novo dia, quanto para falar (no singular) do “rico” responsável pelo crime. Neste ponto, ao inserir-se na narrativa da canção através da primeira pessoa do plural, Víctor Jara demonstra que a esperança e a luta estão atingindo cada vez mais chilenos. Anteriormente, a letra apenas mencionava o “humilde” e os “pobres” como engajados na mesma causa de Aguilera, delineando claramente o grupo social citado.

Víctor Jara não chega a mencionar explicitamente que outros círculos sociais estão aderindo à causa, algo que fica aberto à interpretação do ouvinte. No entanto, ao adotar o “nós”, um termo inclusivo e menos limitante do que os utilizados anteriormente na canção, permite que mais pessoas se sintam identificadas com o que é contado naqueles versos. Essa intenção é corroborada e se torna mais explícita pelo verso final, “*venceremos*”, que é cantado duas vezes. A escolha por “*venceremos*” é proposital, sendo uma referência clara ao hino de campanha de Salvador Allende, composto por um grupo de artistas militantes que incluiu o próprio Víctor Jara. Amplamente difundido pelo rádio e nos comícios da Unidade Popular, o hino tinha o seguinte refrão, cantado em coro: “*¡Venceremos! ¡Venceremos! con Allende en*

*septiembre a vencer/ ¡Venceremos! ¡Venceremos!/ la Unidad Popular al poder*⁹”. Com essa referência, o compositor preocupou-se em dissipar quaisquer dúvidas sobre a relação entre a “primavera” tão anunciada e o eventual triunfo da UP.

Poucos dias depois da estreia de *El alma llena de banderas*, a vitória anunciada pelos versos viria, com a eleição da chapa allendista para a presidência da República. O curto mandato que se seguiu e o violento golpe de Estado que encerrou a experiência socialista no Chile, em 11 de setembro de 1973, contribuiriam para dar uma série de novas apropriações a antigas letras, especialmente as de Víctor Jara, ele próprio uma vítima da ditadura de Augusto Pinochet.

Sobre ressignificações e permanência - Considerações finais

Hoje, Miguel Ángel Aguilera seria, muito possivelmente, apenas um anônimo – mais um de vários militantes mortos em inúmeros conflitos de rua que aconteceram no Chile e em outros países latino-americanos naqueles tempos de polarização ideológica. Se seu nome ainda é lembrado, isso se deve em grande medida à homenagem que lhe prestou Víctor Jara, apenas um mês depois de seu assassinato e antes mesmo da eleição de Salvador Allende. Delphine Grouès (2008, p. 264) comenta sobre a permanência, na música, de alguns personagens que de outra forma tenderiam a um provável esquecimento: “Os poetas nomeiam os mártires a fim de restituir-lhes uma identidade, e os recordam para honrá-los e colocá-los no tempo presente. Se o povo não pode contrariar os arsenais, ele se defende através da memória”¹⁰. Nesse sentido, manifestações artísticas e culturais configuram-se como um importante lugar de memória.

Em *El alma llena de banderas*, isso acontece até o ponto em que Aguilera realmente não foi esquecido, mesmo passadas mais de quatro décadas de seu assassinato. O fato de a canção ter sido escrita logo após o episódio que o vitimou contribuiu, na época da primeira divulgação, para o reconhecimento imediato da pessoa a quem a música era dedicada. No entanto, seu nome aparece somente na dedicatória estampada no encarte do disco original, não sendo mencionado diretamente na gravação e em nenhum verso da letra. Desta forma, com o tempo, a canção passou a permitir novas interpretações. Tornou-se menos específica sobre

⁹ Após a vitória de Allende, a música continuou a ser difundida, tornando-se uma espécie de hino informal do governo, e a nova versão é atualmente muito mais conhecida. O ritmo original foi mantido, mas a letra sofreu profundas alterações. O refrão passou a ser: “*¡Venceremos! ¡Venceremos!/ mil cadenas habrá que romper/ ¡Venceremos! ¡Venceremos!/ al fascismo sabremos vencer*”.

¹⁰ Tradução livre. No original: “Les poètes nomment les martyrs afin de leur restituer une identité, et les interpellent pour leur rendre hommage et les replacer dans le temps présent. Si le peuple ne peut pas contrer les arsenaux, il se défend à travers la mémoire”.

aquele episódio que a inspirou e alcançou uma maior universalidade por força de sua mensagem central: a luta por tempos melhores, necessidade que se mantém apesar das mudanças de contexto histórico, e a resistência à repressão, algo que calava fundo numa América Latina eivada de ditaduras – incluindo, a partir de 1973, o Chile.

Evidentemente, esta não foi a única obra musical ou artística a ganhar novas apropriações e nem Víctor Jara foi o único autor a ter seus trabalhos ressignificados por contextos posteriores. Nos primeiros dias da ditadura de Pinochet, alguns versos do *Canto General* (publicado originalmente em 1950) circularam entre exilados chilenos na Argentina como se tivessem sido escritos no leito de morte de Pablo Neruda (falecido doze dias após o golpe), em referência à ditadura¹¹. Embora realmente tratassem da perseguição de comunistas no Chile, os versos datavam da década de 1940, quando o Partido ficou na clandestinidade e o próprio Neruda precisou fugir do país. Violeta Parra, falecida em 1967, também teve suas canções apropriadas em diferentes contextos, não apenas no Chile. Hoje, muitas das letras de temática social compostas por Violeta são cantadas em antigos centros de detenção política, transformados em *sitios de memoria*, ainda que sua obra seja muito anterior à ditadura iniciada em 1973: “Hay lugares de memoria a los cuales, aunque nunca en ellos haya estado Violeta Parra, es natural que se incorpore su recuerdo y su canto; hay una apropiación que vivifica su obra como impulso identitario” (MONTEALEGRE, 2011, p. 91).

Tanto as canções de Víctor Jara quanto as de Violeta Parra, e até mesmo alguns poemas de Pablo Neruda, foram entoados por diversos intérpretes após suas mortes, em diferentes contextos. A argentina Mercedes Sosa, por exemplo, teve um papel especial na divulgação dessas obras. Quando cantadas em referência à última ditadura argentina, iniciada em 1976, letras escritas anos antes e em outro país remetiam o público a uma identificação com o contexto que estavam vivendo. Reforça-se, assim, a importância das expressões artísticas e culturais em geral como espaços de resistência e contestação. Muitas vezes capazes de assumirem novos sentidos em novos contextos, atingem públicos diferentes e épocas diversas, alcançando uma permanência talvez insuspeitada por seu autor.

No caso de *El alma llena de banderas*, as ressignificações são várias. Escrita com um Chile ainda democrático e se referindo a um episódio relativamente isolado de brutalidade policial, a letra passaria a ser apropriada de distintas formas após o golpe, quando a sangrenta repressão de Pinochet passou a perseguir e matar milhares de antigos militantes de esquerda. O verso “*Venceremos*”, por exemplo, que em 1970 era uma clara referência ao hino de

¹¹ Camilo Taufic. “El poema final de Víctor Jara”. *La Nación*, Santiago de Chile, 4 jun. 2006.

campanha de Allende e à esperança de triunfar nas eleições, ganharia, após o golpe de Estado, o sentido de lutar para derrotar o regime pinochetista.

O simbolismo da canção é multiplicado quando se leva em consideração o destino de seu autor: Víctor Jara seria uma das primeiras e mais notórias vítimas da ditadura de Pinochet, executado menos de uma semana após o golpe. Cantada depois disso, *El alma llena de banderas* poderia ser facilmente dedicada a seu autor: seu tom de mensagem a um militante caído, com a promessa de que sua luta prosseguiria, também encontraria identificação em muitas outras vítimas da repressão.

Referências

ADVIS, Luis. Historia y Características de la Nueva Canción Chilena. In: ADVIS, Luis et al. *Clásicos de la Música Popular Chilena (1960-1973)*, v. II: Raíz Folklórica. 2.ed. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 2012.

ALEGRÍA, Fernando. *Salvador Allende*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARAYA, Marcelo Casals. *El alba de una revolución: La izquierda y el proceso de construcción estratégica de la “vía chilena al socialismo” (1956-1970)*. Santiago de Chile: LOM, 2010.

BARRAZA, Fernando. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Quimantú, 1972. Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/ncch2.htm>> Acesso em: 15 jun. 2013.

GARCÍA, Marisol. *Canción valiente: 1960-1989 – Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2013.

GROUÈS, Delphine. Résistance et mémoire: le témoignage de la répression dans la poésie populaire chilienne. *Pandora*, Université de Paris 8, 2008, p. 257-276.

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

JARA, Víctor. *Deja su huella en el viento*. Santiago de Chile: LOM, 2012.

JURADO, Omar; MORALES, Juan Miguel. *Víctor Jara. Te recuerda Chile*. Tafalla: Txalaparta, 2003.

MARÍN, Germán. *Una Historia Fantástica y Calculada: La CIA en el país de los chilenos*. México: Siglo XXI, 1976.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *Fórmula para o caos: Ascensão e queda de Salvador Allende (1970-1973)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MONTEALEGRE, Jorge. *Violeta Parra. Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2011.

PRIETO, Carlos Basso. *La CIA en Chile*. Santiago de Chile: Aguilar, 2013.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Nueva gramática de la lengua española* (2009). Disponível em: <<http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi>> Acesso em: 01 jul. 2013.

SILVA, Carla de Medeiros. A Nova Canção Chilena (1964 – 1970) e a busca por uma cultura popular. In: XII Encontro Regional de História, 2006, UFF. *Anais...* Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Carla%20de%20Medeiros%20Silva.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2013.

TAUFIC, Camilo. El poema final de Víctor Jara. *La Nación*, Santiago de Chile, 4 jul. 2006. Disponível em <<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20060603/pags/20060603182140.html>> Acesso em 5 jun. 2013.

VERDUGO, Patricia. *Chile, 1973*. Como os EUA derrubaram Allende. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

Crédito da imagem

Encarte (verso) do disco *El derecho de vivir en paz* (1971), de Víctor Jara. Reprodução digitalizada. Fonte da imagem: site pessoal de Hans Mejía Guerrero. Disponível em <<http://hansmejiaguerrero.blogspot.com.br/2013/03/victor-jara-1971-el-derecho-de-vivir-en.html>>. Acesso em 20 jun. 2013.

[Recebido em março de 2014 e aceito para publicação em setembro de 2014]

Our Hearts are Full of Banners: Political Re-Signification and Permanence of a Latin American Song

Abstract: Facing a context of confrontation and growing ideological polarization that divided Chile in the early 70s, one of the main ways found by leftists to express their desire for change and, at the same time, getting closer to the people, was through artistic and cultural expressions, particularly the music. This paper analyzes the song *El alma llena de banderas* (known as *Our Hearts are Full of Banners* in the English translation), written by the singer-songwriter Víctor Jara, one of the leading voices of the *Nueva Canción Chilena* movement, in honor of Miguel Ángel Aguilera, a late communist activist. Murdered by repressive forces during a strike in 1970, in Santiago, Aguilera was killed just a few months before the elections that were eventually won by Salvador Allende. We seek to interpret the meanings of Jara's song at that time, relating it to the historical, political and social context in which it was created, and realize its possibilities for re-signification and appropriation in new Latin American circumstances.

Keywords: Chilean Civil-Military Dictatorship. New Chilean Song Movement. Víctor Jara. Miguel Ángel Aguilera.

