



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DAS PRÁTICAS MUSICAIS
PROEMUS

CANTO HERMANO - O compromisso social em canções de Argentina, Brasil, Chile e Cuba

Relatório de Pesquisa destinado à defesa do Trabalho de Conclusão de Curso

JULIAN DIEGO QUEZADA QUILODRAN

Rio de Janeiro
2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO
DAS PRÁTICAS MUSICAIS
PROEMUS

JULIAN DIEGO QUEZADA QUILODRAN

CANTO HERMANO - O compromisso social em canções de Argentina, Brasil, Chile e Cuba

Relatório apresentado ao Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientação: Prof. Dr. Glauber Resende Domingues

Rio de Janeiro

2026

Ficha catalográfica

Q Quilodran, Julian
Canto Hermano - O compromisso social em canções de
Argentina, Brasil, Chile e Cuba / Julian Quilodran. -- Rio
de Janeiro : UNIRIO, 2026.

Orientador: Glauber Resende Domingues.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ensino das
Práticas Musicais, 2026.

1. . I. Resende Domingues, Glauber , orient. II. Título.

RESUMO

O projeto Canto Hermano desenvolvido no Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS) teve como objetivo provocar reflexão crítica sobre práticas musicais nos espaços de educação formal e não formal, evidenciar práticas musicais latino-americanas e promover o desarraigo de visões e práticas culturais homogeneizantes. Tendo o repertório musical com engajamento político dos anos 1960 como mote, realizamos uma pesquisa documental de caráter exploratório em registros históricos e bibliográficos, arquivos oficiais e particulares, dentre outros. Como resultado, este trabalho culminou num livro digital bi-lingue contendo o repertório englobado pela alcunha Nueva Canción Latinoamericana. Sem ter a pretensão de abordar toda a música engajada latino-americana com este produto, nosso recorte aborda práticas ocorridas em Argentina, Brasil, Chile e Cuba. Em nossa pesquisa buscamos resgatar as memórias coletivas das demandas sociais das realidades dos povos latino-americanos que compartilham um histórico de lutas contra a dominação dos colonizadores que impuseram uma visão de mundo submissa ao pensamento de matriz eurocêntrica. Nosso objetivo é aproximar os interessados ao repertório destes movimentos, bem como sugerir ferramentas sonoras para os educadores interessados nas músicas das culturas populares latino-americanas.

Palavras-chave: Nova Canção Chilena; Novo Cancionero Argentino; Nova Trova Cubana; Canção de Protesto Brasileira.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	1
2. DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA	3
2.1 Proposta Inicial	3
2.2 Elaboração do Artigo	4
2.3 Desenvolvimento do Produto.....	5
3. ETAPAS DO PROCESSO FORMATIVO.....	6
3.1 disciplinas cursadas no PROEMUS.....	6
Seminário em Ensino das Práticas Musicais.....	6
Metodologia da pesquisa.....	6
Tópicos Avançados em Práticas Musicais	7
Tópicos Especiais em Educação Musical	8
Participação no Colóquio.....	8
3.2 Qualificação	8
3.3 Orientação	8
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	10
5. REFERÊNCIAS.....	12
6. ANEXO.....	15
7. APÊNDICE.....	35

1. INTRODUÇÃO

Na condição de chileno naturalizado brasileiro, acompanho a programação radiofônica e televisiva do Rio de Janeiro (RJ) desde o início da década de 1990 até os dias atuais. A partir dessa experiência, observo que a música hispano-americana possui pouca visibilidade no cenário brasileiro. Neste trabalho, compreendo como música hispano-americana o conjunto de práticas musicais desenvolvidas nos países americanos de língua espanhola. Embora a internet¹ tenha ampliado as possibilidades de acesso a esse repertório a partir dos anos 2000, sua difusão no Brasil ainda me parece restrita, concentrando-se em grupos específicos de apreciadores. A presença da música hispano-americana no país pode ser percebida, principalmente, quando agentes da indústria do entretenimento identificam potencial de rentabilidade² em determinadas práticas musicais ou, de maneira menos evidente, quando artistas e grupos brasileiros interpretam ou gravam obras de compositores hispano-americanos³.

O produto desenvolvido no projeto reúne transcrições de canções que contemplam melodia, cifra e letra de músicas pertencentes aos repertórios hispano-americano e brasileiro, relacionados a movimentos populares de reivindicação social. O material também inclui propostas de arranjos destinados ao contexto escolar e textos de contextualização dos repertórios associados às práticas musicais abordadas: La Nueva Canción Chilena, Nuevo Cancionero Argentino, Nueva Trova Cubana e Canção de Protesto. Os arranjos foram elaborados considerando diferentes etapas do desenvolvimento musical dos estudantes, podendo ser adaptados às características e às necessidades de cada grupo de intérpretes. A proposta consiste em disponibilizar material didático que contribua para o resgate sistematizado das memórias coletivas relacionadas às demandas sociais presentes nas realidades dos povos latino-americanos durante a década de 1960. Esses povos que compartilham uma trajetória histórica de enfrentamentos à dominação colonial, responsável pela imposição de uma visão de mundo subordinada ao pensamento de matriz eurocêntrica. Ressaltamos, que o material não pretende abranger a totalidade da produção musical associada à Nueva Canción Latinoamericana. Buscamos, sobretudo, aproximar os interessados ao repertório desses movimentos e oferecer possibilidades de temas de trabalho

1 Consideramos como principais plataformas de divulgação para este tipo de material os serviços on line Napster, You Tube, Spotify; surgidos em 1999, 2005 e 2006 respectivamente.

2 A exemplo do fenômeno radiofônico Reggeton, com o sucesso comercial “Despacito” em 2017.

3 Paralamas do Sucesso gravam em português “Track-Track” de Fito Paez lançado em 1991. “De música ligera” versionada pelos grupos Paralamas do Sucesso em 1996 e Capital Inicial em 2002, Ratos de Porão gravam “Canto Libre” de Víctor Jara em 2001, entre outros.

aos educadores que desenvolvem atividades com músicas das culturas populares latino-americanas.

Embora os países latino-americanos apresentem proximidade geográfica, essa condição não implica, necessariamente, uma aproximação entre suas manifestações culturais, especialmente no que se refere às práticas musicais hispano-americanas e brasileiras. Ainda assim, os povos da América Latina compartilham uma trajetória histórica marcada por lutas contra a dominação colonial, que impôs uma concepção de mundo subordinada à racionalidade de matriz eurocêntrica. Segundo Quijano (2005), essa concepção apresenta as populações latino-americanas como uma “subcultura camponesa e iletrada”, desconsiderando sua herança intelectual e contribuindo para legitimar a predominância da racionalidade moderna europeia. Esse processo de dominação, denominado “colonialidade”, abrange dimensões relacionadas ao conhecimento, ao trabalho, à autoridade e às relações intersubjetivas, articuladas ao mercado capitalista e à ideia de raça (MALDONADO-TORRES 2007b, apud WALSH, 2013). Nesse contexto, observa-se que as práticas pedagógicas musicais desenvolvidas no Brasil tendem a conferir pouca atenção ao repertório hispano-americano, o que pode contribuir para a desvalorização da diversidade cultural latino-americana.

Freire et Shor (1986) defendem a possibilidade de promover a liberdade diante das relações de dominação por meio da ação educativa. Compreendido como uma prática cultural que se desenvolve tanto dentro quanto fora da sala de aula, o ato educativo pode questionar o status quo mediante uma comunicação democrática, reconstruindo a cultura dos participantes a partir de suas experiências concretas e conduzi-los a uma compreensão mais rigorosa da realidade. Esse processo permite superar uma visão ingênua do mundo e ampliar a capacidade de análise crítica. Nessa perspectiva, é possível identificar, em espaços formais e não formais de educação, práticas pedagógicas que contribuem para problematizar concepções de mundo subordinadas ao pensamento originado na tradição científica eurocêntrica. A compreensão crítica de classe social, sobretudo à classe trabalhadora, evidencia uma dimensão política voltada à superação das relações de dominação, processo histórico onde a educação é um campo de lutas.

O ato educativo associado à prática musical pode constituir um meio de estabelecer relações interculturais entre as manifestações musicais brasileiras e hispano-americanas. Nesse contexto, a perspectiva da “interculturalidade crítica” concentra-se na problematização das diferenças e das desigualdades historicamente construídas entre distintos grupos socioculturais, incluindo aqueles relacionados a questões étnico-raciais e de gênero, entre

outras. Essa abordagem busca contribuir para a formação de sociedades que reconheçam as diferenças como elementos constitutivos da democracia, promovam relações mais igualitárias entre os diversos grupos socioculturais e fortaleçam a autonomia de sujeitos historicamente considerados inferiores (CANDAU, 2011).

De acordo com Libâneo (2000), a educação deve contemplar não apenas o desenvolvimento de habilidades musicais e intelectuais, mas também a formação da consciência e a construção de conhecimentos significativos. Esses conhecimentos devem orientar a atuação de sujeitos individuais e coletivos em suas práticas cotidianas e nas diferentes esferas da vida social. No contexto da sala de aula, as práticas musicais podem contribuir para o desenvolvimento de uma alfabetização crítica, por meio da articulação entre sons e imagens como recursos capazes de despertar e direcionar a atenção dos participantes, conforme proposto por Freire et Shor (1986). Nesta perspectiva, a elaboração de material didático contribui para o resgate sistematizado das memórias coletivas relacionadas às lutas sociais vivenciadas pelos povos latino-americanos durante a década de 1960. Para além da inclusão de partituras voltadas ao ensino de instrumentos musicais, a incorporação de arranjos musicais e de fichas didáticas sobre os acontecimentos associados a essas memórias possibilita ampliar o acesso a diferentes dimensões históricas e culturais. Desta maneira, o material contribui para conferir visibilidade aos saberes e aos conhecimentos construídos por estes povos.

2. DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

2.1 Proposta Inicial

O projeto de ingresso para o programa de mestrado tinha como objetivo explorar a presença da música hispano-americana no Brasil, as consequências da coloniedade do poder no campo das práticas musicais, e buscar relações entre as práticas musicais dos países latino-americanos. Pretendíamos evidenciar as relações entre o caráter funcional das práticas musicais com as lutas sociais das classes trabalhadoras dos anos 1960. A música hispano-americana é muitas vezes silenciada pelo mercado musical nacional, porém constitui, assim como a música brasileira, a riqueza da diversidade cultural latino-americana. Realizaríamos uma pesquisa documental de caráter exploratório em registros históricos, bibliográficos, arquivos oficiais e particulares, dentre outros. Concomitantemente pesquisariamos fontes e publicações que tratam de aspectos teóricos e conceituais relevantes a este estudo. O objetivo geral era produzir uma coletânea com partituras de repertório latino-americano e textos

informativos e biográficos do contexto histórico dos anos 1960, focando os movimentos políticos e as lutas de classes desta época de países tais como Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México e Uruguai.

O público alvo de nosso produto eram os professores e professoras de música, pois entendíamos a importância de refletir criticamente sobre o contexto das práticas musicais nos espaços de educação formal e não formal promove o desarraigo de visões e práticas homogeneizantes. Nosso produto possibilitaria reflexões e inovações sobre propostas didáticas no ensino da música contribuindo para a formação continuada dos professores através da prática pedagógica, assim considerávamos que um caderno de partituras seria uma importante ferramenta para o ensino de música nesses espaços.

Ao longo do processo de desenvolvimento do projeto nosso produto se transformou em um *E-book* bi-lingue orientado para estudantes da licenciatura em música a partir de uma perspectiva decolonial. Nossa publicação é composta de transcrições de canções contendo melodia, cifra e letra de músicas selecionadas do repertório hispano-americano e brasileiro, relacionados com movimentos populares de reivindicação social; sugestões de arranjos para sala de aula e textos contextualizando o repertório de cada uma das práticas abordadas: *La Nueva Canción Chilena*, *Nuevo Cancionero Argentino*, *Nueva Trova Cubana* e Canção de Protesto.

2.2 Elaboração do Artigo

Nosso artigo intitulado “Violeta Parra e Víctor Jara, presentes! Duas vozes do canto popular latino-americano” é um recorte do produto desenvolvido dentro da pesquisa de mestrado e apresenta um relato sobre o movimento musical denominado “Nova Canção Chilena”, delimitado temporalmente entre os anos de 1965 e 1973. Com o propósito de elucidar os principais nomes do movimento supracitado, focamos nosso relato nas figuras da compositora Violeta Parra e do compositor Víctor Jara. O artigo está organizado em três partes. Começamos contextualizando este texto como o primeiro desdobramento do nosso projeto de pesquisa sobre práticas latino-americanas englobadas pela alcunha *Nueva Canción Latinoamericana* desenvolvido no Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS). A segunda parte discorre sobre a prática supracitada e seus principais expoentes. A terceira e última parte apresenta nossas reflexões a partir duma proposta decolonial de ensino da música.

O artigo avaliado em julho de 2024, foi aprovado pela banca de avaliação formada pelos professores Dr. Glauber Resende Domingues, Dr. Eduardo Lakschevitz Xavier

Assunção e a professora Dr.^a Adriana Rodrigues Didier. Após a arguição oral, os professores solicitaram uma revisão orto-gramatical e aprofundar alguns conteúdos, visando melhor qualificação do trabalho.

2.3 Desenvolvimento do Produto

O E-book “Canto Hermano - O compromisso social em canções de Argentina, Brasil, Chile e Cuba” foi realizado ao longo do curso Ensino das Práticas Musicais - Mestrado Profissional no período contemplado entre o primeiro semestre de 2023 e o segundo semestre de 2025.

Concomitantemente as aulas do programa de mestrado, realizamos uma pesquisa exploratória em documentos voltados para o estudo histórico das práticas musicais abordadas, fizemos uma pesquisa bibliográfica para escolher os textos de fundamentação teórica onde coletamos o material para confecção dos textos de contextualização de cada uma das práticas musicais contidas em nosso artefato.

Elaboramos transcrições do repertório abordado, traduzimos letras, confeccionamos análises das músicas bem como arranjos idealizados para sala de aula.

O objetivo geral do trabalho foi produzir uma *e-book* bi-lingue com partituras de repertório latino-americano, textos informativos e biográficos do contexto histórico dos anos 1960, focando os movimentos políticos e as lutas de classes desta época de países tais como Argentina, Brasil, Chile, Cuba. Nesta empreitada analisamos materiais relacionados aos movimentos sociais latino-americanos em fontes documentais (bibliografias, arquivos, registros, fonogramas, partituras); elaboramos partituras das canções originais, novos arranjos para sala de aula e fichas com as letras das músicas do repertório selecionado em seu idioma originário e suas respectivas traduções.

O produto foi apresentado para defesa em Julho de 2025, aprovado pela banca de avaliação formada pelas professoras Adriana Rodrigues Didier, Aline Santos da Paz de Souza (UFRJ) e o professor Glauber Resende Domingues. O artefato foi apresentado numa exposição de cerca de 20 minutos seguida de uma arguição oral de 50 minutos. Os professores fizeram observações acerca da diagramação do produto, bem como acrescentar informações textuais pontuais que contribuam para o conhecimento e aprofundamento do leitor sobre o assunto.

3. ETAPAS DO PROCESSO FORMATIVO

3.1 disciplinas cursadas no PROEMUS

A maioria das disciplinas presenciais do programa foram realizadas no campus do instituto Villa Lobos – UNIRIO, salvo a disciplina “Discussões sobre teoria e prática em Educação Musical na atualidade” realizada no campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Programa de Pós-Graduação em Música nos primeiro e segundo semestres de 2024.

Seminário em Ensino das Práticas Musicais

A disciplina ministrada pela professora Adriana Rodrigues Didier e o professor Eduardo Lakschevitz Xavier Assunção me permitiu revisitar algumas abordagens didático-pedagógicas que foram motes importantes ao longo de todo o período em que cursei a licenciatura, e que são muito úteis tanto nos momentos em que estou professor em sala de aula regular, quanto nos momentos em que estou trabalhando como músico prático, em performances ao vivo ou no ambiente de estúdio em produções musicais.

Vale comentar que colocar estas reflexões em pauta a partir de outro ponto do meu trajeto enquanto educador e músico, em grupo com os colegas mestrands e mestrandas, me levou a repensar minha práxis e considerar situações despercebidas nos tempos de licenciando.

Esta disciplina me ajudou a delinear o artefato do projeto, especificar o público alvo do nosso produto e entender como conectar as minhas realidades como músico e educador com as urgências mercantis da sociedade em que faço parte através dos temas propostos pelo professor Lakschevitz.

Acredito que a musicalização está para a formação dos indivíduos muito além de adquirir competências como tocar um instrumento ou ser capaz de decifrar códigos. Penso que a musicalização tem possibilidades concretas de estimular capacidades sensoriais, afetivas e intelectuais. Entendo que esse seja o objetivo do educador, estimular e ajudar positivamente no desenvolvimento dos indivíduos.

Metodologia da pesquisa

Fui orientado pelo professor Glauber Resende Domingues, quem também ministrou Metodologia da Pesquisa em nossa turma de 2023. Esta disciplina me proporcionou um

aprofundamento epistemológico e crítico na minha prática educativa e aguçou minha percepção da realidade dentro e fora da sala de aula. As discussões me conduziram a reflexões mais profundas sobre como aprendemos e como contribuir positivamente no aprendizado de outras pessoas. As atividades realizadas nestes encontros instrumentalizaram minha prática docente, refinaram minha escrita acadêmica e aumentaram o rigor dos meus critérios de pesquisa.

Tópicos Avançados em Práticas Musicais

A disciplina ministrada pelo professor Afonso Claudio Figueiredo abordou a produção musical e manipulação de áudio. Em nossos encontros deliberamos sobre assuntos de áudio, fenômenos da física no contexto do som, equipamentos de áudio e a relação entre musicistas e os aspectos técnicos da práxis musical.

A culminância da disciplina foi uma atividade prática no Estúdio Radamés Gnattali⁴ onde gravamos Vestido Novo de autoria de Marcelo Guima, arranjada por Marcelo Nelles. Todos os colegas da turma participaram tocando os instrumentos ou assumindo alguma responsabilidade da gravação que foi realizada nos dias 16 e 23 de outubro de 2023, em aproximadamente 10 horas de estúdio ao todo. No primeiro dia gravamos bandolim, piano, flauta, voz principal, baixo e 3 pistas de violão. Na segunda sessão de dia 23 gravamos trompete, trombone, oboé e coro.

No estúdio tivemos a oportunidade de usar tipos de microfonação variados, alguns instrumentos com captação próxima, outros com captação próxima e captação de ambiente, captação de linha para o baixo elétrico. A maioria dos microfones usados neste projeto foram condensadores por conta do rango dinâmico dos instrumentos usados.

Bandolim, oboé e flauta foram gravados com apenas um microfone. Para a microfonação do piano foram escolhidos dois microfones, posicionados de modo a incluir a sonoridade da sala. As pistas de violão foram captadas por dois microfones assim como o piano, possibilitando o uso em estéreo do instrumento. O coro foi gravado com 1 microfone, em seis pistas mediante overdubs simulando três pistas estereofônicas. O trompete e o trombone foram gravados no mesmo ambiente utilizando 3 microfones, um para cada instrumento e o terceiro microfone mais afastado para ter a soma de ambos sopros e a ambiência da sala.

⁴ Estúdio de gravação e editoração de música do Instituto Villa-Lobos UNIRIO

Tópicos Especiais em Educação Musical

Cursei a disciplina “Discussões sobre teoria e prática em Educação Musical na atualidade” ministrada pela professora Aline da Paz no segundo semestre de 2024, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Neste curso comparamos textos publicados na Revista MEB (Música na Educação Básica), com artigos acadêmicos publicados pela Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Analizamos e discutimos o diálogo entre os discursos práticos propostos na revista e os textos acadêmicos, a fim de provocar discussões conceituais sobre os processos de implementação da teoria na prática.

Participação no Colóquio

O Colóquio da turma PROEMUS 2023 foi realizado em maio de 2024. Neste evento apresentei o projeto em estado embrionário de desenvolvimento, o produto estava pensado como um *E-book* bi-lingue orientado para licenciandos em música, com textos contextualizando as práticas musicais latino-americanas com temáticas de reivindicação social e engajamento político situadas historicamente na década dos anos 60 e incluía um caderno de partituras com transcrições e arranjos para sala de aula da educação regular.

3.2 Qualificação

Em dezembro de 2024 realizamos o Exame de Qualificação, onde apresentei durante 20 minutos o projeto, o produto ainda não finalizado e as mudanças nos recortes da pesquisa. As professoras Adriana Rodrigues Didier, Aline Santos da Paz de Souza e o professor Glauber Resende Domingues conduziram uma arguição oral de 50 minutos e em seguida fizeram comentários e sugeriram colocar um subtítulo no produto, desenvolver melhor a introdução incluindo aspectos biográficos do autor, fazer uma revisão ortogramatical, bem como melhorar a apresentação do livro eletrônico e o design do produto.

3.3 Orientação

As orientações com o professor Glauber Resende Domingues começaram em maio de 2023 mediante videoconferências e tiveram periodicidade semanal. Em nossas reuniões o professor fez muito mais do que apoiar na caminhada da construção da escrita, expandir o referencial teórico, mostrar vias de saída do lugar hegemônico. Glauber me deu aula de como um professor pode ser acolhedor, respeitoso e paciente ao lidar com estudantes.

No trabalho desenvolvido neste programa adotei a primeira pessoa do plural por entender que este projeto foi escorado pelos conhecimentos construídos durante o curso de graduação, as reflexões estimuladas pelos professores do Proemus e o diálogo com os autores encontrados na pesquisa bibliográfica e documental.

Ao longo do processo levantamos dados que sugerem uma lacuna na formação dos licenciandos em música no que tange as práticas musicais hispano-americanas. No momento da pesquisa (2025), percebemos que entre as 69 universidades federais, 49 universidades oferecem cursos de música onde apenas 4 contém em seus programas disciplinas que abordam a música latino-americana.

A pesquisa bibliográfica evidenciou artistas que não tínhamos catalogado, colaborações entre artistas de países diferentes e relações entre outros agentes das práticas musicais hispano-americanas e brasileiras.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão crítica sobre o contexto em que as práticas musicais são desenvolvidas nos espaços de educação formal e não formal contribui para questionar e superar concepções e práticas homogeneizantes. Nesse sentido, a proposição de novas reflexões e abordagens didáticas para o ensino de música pode favorecer a formação continuada dos professores por meio de suas práticas pedagógicas. Sob essa perspectiva, o produto desenvolvido no projeto, destinado a estudantes da licenciatura em música, apresenta-se como um recurso relevante para apoiar o ensino musical nesses diferentes espaços educativos.

Ao abordar as práticas musicais hispano-americanas, especialmente dos repertórios que apresentam engajamento político durante a década de 1960, permite identificar diferentes concepções relacionadas ao trabalho, ao gênero, à raça, à cultura e à religião, que a partir de uma perspectiva latino-americana, se articulam aos processos de decolonialidade e à recuperação das memórias coletivas hispano-americanas (WALSH, 2013, p.16).

Entre as questões suscitadas pelo projeto de mestrado, destaca-se a preocupação em investigar de que maneira a música se insere nas relações de dominação estabelecidas na América Latina e em que medida os repertórios latino-americanos podem revelar processos decoloniais.

Compreendo que práticas musicais como a Nueva Canción Latino-americana mantêm uma relação significativa com as lutas sociais e os movimentos de resistência, especialmente por meio de suas letras. A partir dessa compreensão, uma possibilidade de aprofundamento da investigação consiste em identificar marcas da decolonialidade nos repertórios latino-americanos nos aspectos de sua construção musical. Nesse contexto, questiona-se de que maneira os povos latino-americanos registram, por meio das práticas musicais, suas memórias de resistência às imposições estrangeiras.

A investigação de elementos decoloniais presentes nos repertórios das práticas musicais latino-americanas é relevante para a compreensão das relações históricas de poder estabelecidas entre as classes dominantes e as classes trabalhadoras. As práticas musicais ultrapassam a dimensão estritamente estética e podem desempenhar funções políticas, sociais e identitárias. A identificação e a valorização dessas funções podem contribuir para compreender a América Latina como um espaço de intercâmbios culturais, resistência, produção de conhecimentos e desenvolvimento de alternativas metodológicas capazes de enriquecer a pesquisa, conforme propõe Penna (2006).

O contato com repertórios latino-americanos diversificados pode favorecer o desenvolvimento de práticas pedagógicas mais críticas, plurais e contextualizadas. Essa aproximação contribui para a formação de sujeitos capazes de reconhecer diferentes formas de produção cultural, problematizar os repertórios legitimados pela ordem vigente e refletir sobre os conhecimentos que permanecem silenciados e as narrativas históricas que são legitimadas pelo senso comum. A partir das ideias de Chuva (2020), essa perspectiva também possibilita estabelecer conexões entre histórias fragmentadas e memórias silenciadas ou relegadas ao esquecimento no presente.

O processo de colonização da América Latina envolveu uma série de conflitos entre os povos europeus que empreenderam a conquista de territórios, as populações africanas submetidas ao sequestro e à escravização e os povos indígenas originários. Os colonizadores europeus impuseram suas línguas e religiões e estruturaram a exploração econômica dos territórios colonizados, difundindo suas referências culturais e submetendo os povos locais e as populações africanas escravizadas a relações de dominação e exploração. Essa interação, marcada por profundas desigualdades de poder, exploração e escravidão, também foi acompanhada por movimentos de resistência e lutas que deixaram marcas nas culturas dos povos latino-americanos. Nesse contexto, Aníbal Quijano propõe o conceito de “colonialidade”, utilizado para compreender a expansão da civilização ocidental na formação das Américas e do Caribe a partir das invasões europeias. O pensamento decolonial surge como uma resposta crítica à projeção dos ideais modernos europeus sobre as sociedades não europeias, em contraposição às estruturas associadas ao capitalismo e à globalização, constituindo um esforço analítico voltado à compreensão e à superação da lógica da colonialidade (MIGNOLO, 2017).

5. REFERÊNCIAS

ADVIS Vitaglich, L. La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida. Cuadernos De Música Iberoamericana, 1, 243-251. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/160451623.pdf>> Acesso em 22 out 2019

AEDO, Javier Rodriguez. El folklore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973), Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons, 2017. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/70611>> Acesso em 22 out 2019

ALVAREZ ARCE, Maylen. Los valores humanos en el discurso poético del cantautor cubano Silvio Rodríguez domínguez. 2014. Disponível em <<https://repositorioinstitucional.buap.mx/server/api/core/bitstreams/796c445f-120c-4c0d-8bf7-af50cc11492a/content>> Acesso em 29 abr 2024.

ARANTES, Mariana Oliveira. Sonoridades urbanas e engajamento juvenil no Chile dos anos de 1960. Tempos Históricos, v. 15, n. 1, p. 216-239, 2011. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/tempohistoricos/article/view/5706/4283>> Acesso em 22 out 2019.

ARCHANJO, Rafael Menari; LUDOVICE, Camila de Araújo Beraldo. O “dito” pelo “não dito”: relações dialógicas e polêmica velada na letra da canção “comportamento geral”, de Gonzaguinha. Revista do GEL, v. 13, n. 3, p. 219-240, 2016. Disponível em <<https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/1435>> Acesso em 29 abr 2024.

BIBLIOTECA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (MNBA). Violeta Parra Disponível em: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/fo-letter_article-40023.pdf> Acesso em 19 out 2019

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Desarrollo industrial. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94623.html>> Acesso em 22 out 2019

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La Nueva Canción Chilena. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-702.html>> Acesso em 19 out 2019

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Peñas. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96425.html>> Acesso em 19 out 2019

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Víctor Jara. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7680.html>> Acesso em 18 out 2019

CARRASCO, Lorena Alejandra Valdebenito. ¿ Hombre nuevo y Mujer nueva? Lo femenino y lo masculino en la Nueva Trova Cubana de Silvio Rodríguez y Sara González. El oído pensante, v. 8, n. 2, p. 134-162, 2020. Disponível em <<https://www.redalyc.org/pdf/5529/552972255007.pdf>> Acesso em 29 abr 2024.

CHEDIAK, Almir. Songbook Chico Buarque vol. 1. Lumiar Ed. 1999.

CHEDIAK, Almir. Songbook Chico Buarque vol. 2. Lumiar Ed. 1999.

CHEDIAK, Rosa García. La nueva trova cubana. Disponível em <http://investigacion.politicas.unam.mx/caricen/wp-content/uploads/caricen31_35/caricen31_35_08.pdf> Acesso em 29 abr 2024

Chuva, Márcia (2020). Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. In Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP, v.1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 16-35. Disponível em: <<https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a1>> Acesso em 28 mar 2024

DE MENEZES, Leila Medeiros; ROCHA, Décio. Uma abordagem discursiva da censura no Brasil em tempos de ditadura: gonzaguinha e a resistência pela música. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, v. 6, n. 12, 2014. Disponível em <<https://periodicos.furg.br/rbhc/article/view/10560>> Acesso em 29 abr 2024.

DOMÍNGUEZ, Rogelio Ramos. Causas y azares de la Nueva Trova Cubana. Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos, v. 9, n. 16, p. 41-50, 2014. Disponível em <<https://www.academia.edu/download/89702692/4812.pdf>> Acesso em 29 abr 2024.

ENANTEAU, Alvaro. Patricia Díaz-Inostroza. El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical. Rev. music. chil., Santiago, v. 61, n. 208, p. 98, dic. 2007. Disponível em:

<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902007000200008&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 04 oct. 2023.

ESTAÑOL, Nicolás. Movimiento del Nuevo Cancionero: el canto de Mercedes Sosa como posicionamiento político. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso. Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales. Disponível em: <<https://rehip.unr.edu.ar/bitstreams/c72888a2-2ff0-4f3c-9d0f-93d56670f962/download>> Acesso em 29 abr 2024.

FARIAS, Geania Nogueira de. As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha. 2011. Disponível em <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/5877>> Acesso em 29 abr 2024.

FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. Medo e ousadia: o cotidiano do professor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; AUGUSTO, Erika Soares. Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais de música popular. Per musi, p. 220-230, 2014. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/pm/a/gX8GpH8bTkDy5TNLMpbyB6v/?lang=pt>> Acesso em 29 abr 2024.

FUNDACIÓN VÍCTOR JARA (Chile) Música. Disponível em: <<http://fundacionVictorJarajara.org/VictorJara/musica/>> Acesso em 21 out 2019

FUNDACIÓN VIOLETA PARRA (Chile). Trayectoria. Disponível em: <<http://www.fundacionVioletaParra.org/trayectoria>>. Acesso em 19 out 2019

GARCÍA, María Inés; GRECO, María Emilia; BRAVO, Nazareno Juan. Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta. 2014. Disponível em: <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/22903>> Acesso em 29 abr 2024.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Cultura Popular e nacionalismo musical: Uma discussão das ideias folcloristas Sobre a música popular, nenhuma cultura Brasil. História e Cultura, v. 2, n. 2, p. 289-310, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/855>> Acesso em 21 out 2019

GOMES, Caio de Souza. Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.8.2013.tde-28062013-130124. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28062013-130124/pt-br.php>> Acesso em 21 out 2019

GONZÁLEZ, J. P. Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983). Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, v. 27, n. 1, p. 63-82, 31 maio 2016. Disponível em: <<https://eialonline.org/index.php/eial/article/download/1398/1463>> Acesso em 21 out 2019

GUEVARA, E. El hombre Nuevo. Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana, México, 1978. Vol. 2 Núm. 20. UNAM, pág. 5-24. Disponível em: <https://marxismocritico.com/wp-content/uploads/2013/04/20_cclat_1978_guevara.pdf> Acesso em 22 dez 2024

GUSTAFSSON, Jan. La utopía y su música—la Nueva Trova y la Revolución cubana. Diálogos Latinoamericanos, v. 29, p. 40-54, 2020. Disponível em <<https://tidsskrift.dk/dialogos/article/view/122206>> Acesso em 29 abr 2024.

JÁUREGUI, Ernesto. Manifiesto del Nuevo Cancionero. Clang, 2016. Disponível em: <<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53876>> Acesso em 29 abr 2024

MAMANI, Ariel. Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978) 2012. In: Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata. 2012. Buenos Aires. I Jornadas de trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX: La Plata, 2012. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/32026/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 21 out 2019

MARRATZU, Priamo. Nacionalismo e homogeneidade cultural: a importância dos media. Biblioteca On-line do Conhecimento de Ciências Sociais, 2006. Disponível em: <<http://bocc.ufp.pt/pag/marratzu-priamo-nacionalismo-homogeneidade-cultural.pdf>> Acesso em 21 out 2019

MILLARES, Selena. Geografías del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra. In: Anales de literatura chilena, p. 167-179, 2000. Disponível em: <<https://redae.uc.cl/index.php/alch/article/view/54209/44409>> Acesso em 21 out 2019

MIRANDA, Otavio Augusto de Sousa et al. Música e resistência nos anos de chumbo no Brasil: Gonzaguinha 1964-1985. 2022. Disponível em <<https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/handle/123456789/4464>> Acesso em 29 abr 2024.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. Canções de Protesto: O avanço da esquerda para e pelas artes. In: Anais. IV Congresso Sergipano de História & IV Encontro Estadual de História da ANPUH/SE o cinquentenário do golpe de. 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.se.anpuh.org/resources/anais/37/1424131192_ARQUIVO_JoseFernandoSarobaMonteiro.pdf> Acesso em 29 abr 2024.

MUZZIO, Henrique; COSTA, Francisco José da. Para além da homogeneidade cultural: a cultura organizacional na perspectiva subnacional. Cad. EBAPE.BR, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 146-161, 2012. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/cebape/a/jw3vfTX3NjnZ4vjMkSyyZ9F/?format=html&lang=pt>> Acesso em 21 out 2019

NO, ESPECIALIZAÇÃO EM HISTÓRIA E. CULTURA; RODRIGUES, NÍVIA MARIA. CANÇÕES DE PROTESTO DURANTE O REGIME MILITAR NO BRASIL. Disponível em <<http://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/10622/1/niviamariarodrigues.pdf>> Acesso em 29 abr 2024.

ORQUERA, Yolanda Fabiola del Valle. Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino. 2008. Disponível em: <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/99209>> Acesso em 29 abr 2024

ORTEGA MARÍN, Milena. La educación del patriotismo, a través de la obra musical de Silvio Rodríguez Domínguez en la EIA Vladislav Volkov. 2009. Tese de Doutorado. Universidad de Sancti Spíritu José Martí Pérez. Disponível em <<https://dspace.uniss.edu.cu/handle/123456789/3082>> Acesso em 29 abr 2024.

PINO-OJEDA, Walescka. "Autenticidad y alienación: Disonancias ideológico-culturales entre la “nueva canción” chilena y el rock anglosajón." Studies in Latin American Popular Culture, vol. 33, 2015, p. 108-127. Project MUSE Disponível em: <muse.jhu.edu/article/580317> Acesso em 29 jun 2020

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO. Buenos Aires. 2005.

RIMBOT, Emmanuelle. Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo. Cátedra de Artes N° 3, 2006. Disponível em: <<http://catedradeartes.uc.cl/pdf/02autorepresentacionfromCatedra3-5.pdf>> Acesso em 21 out 2019

RÍOS, Miguel Naranjo. Discografía de Violeta Parra. Estudios Públicos, n. 146, 2018. Disponível em: <<http://revista.estudiospublicos.cl/index.php/epublicos/article/download/92/70>> Acesso em 04 fev 2020

RODRÍGUEZ, Laura Y. La proyección urbana de un creador: Víctor Jara y la canción “Las casitas del barrio alto”. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 10, N°30, p. 477-493, Chile, 2011. Disponível em: <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v10n30/art22.pdf>> Acesso em 19 out 2019

ROLLE, Claudio. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. In: Anais do III Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular, Bogotá. 2000. Disponível em: <<http://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/Rolle.pdf>> Acesso em 21 out 2019

SAHURIE, Pablo Rojas. Tiempo habitual, tiempo del peligro y “tiempo que queda todavía”: hacia una definición ética de la Nueva Canción Chilena. Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas, n. 6, p. 99-111, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.22370/panambi.0.6.1123>> Acesso em 29 jun 2020.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. "Canto porque la guitarra / tiene sentido y razón": folclore e política na música de Víctor Jara. Revista História e Cultura, Franca-SP, v.2, n.1, p.59-80, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.18223/hiscult.v2i1.868>> Acesso em 19 out 2019

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. Tomemos la historia en nuestras manos: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). 2013. 297 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/93254>> Acesso em 19 out 2019

TORRES Alvarado, Rodrigo. Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. Revista Musical Chilena, Santiago, v. 58, n. 201, p. 53-73, 2004. Disponível em:

<https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020100003&lng=es&nrm=iso>.
Acesso em 21 out 2019.

VILLAÇA, Mariana Martins. Música cubana com sotaque Brasileiro: entrecruzamentos Culturais nos anos sessenta. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 35, p. 249-274, 2001. Disponível em <https://www.academia.edu/download/36414627/Musica_cubana_com_sotaque_brasileiro.pdf> Acesso em 29 abr 2024.

WALSH, CATHERINE. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. ISBN: 978-9942-09-169-7. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

WOLFFENBUTTEL, Cristina Rolim. Vivências e concepções de folclore e música folclórica: um survey com alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental. 2004. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/4085>> Acesso em 29 mar 2024

6. ANEXO

Violeta Parra e Victor Jara, presentes! Duas vozes do canto popular latino-americano

Violeta Parra y Víctor Jara, ¡presentes! Dos voces del canto popular latinoamericano

Violeta Parra and Victor Jara, present! Two voices of Latin American popular singing

Julian Diego Quezada Quilodran

Resumo

Este artigo se propõe a explorar o movimento musical denominado *Nueva Canción Chilena*, investigar as trajetórias artísticas da compositora Violeta Parra, do compositor Víctor Jara e evidenciar as relações entre o caráter funcional das práticas musicais com as lutas sociais no contexto latino-americano a partir duma perspectiva decolonial. Este artigo está organizado em três partes. Começamos contextualizando este texto como o primeiro desdobramento do nosso projeto de pesquisa sobre práticas latino-americanas englobadas pela alcunha *Nueva Canción Latinoamericana* desenvolvido no Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS). A segunda parte discorre sobre a prática supracitada e seus principais expoentes. A terceira e última parte apresenta nossas reflexões a partir duma proposta decolonial de ensino da música.

Palavras-Chave: Violeta Parra, Víctor Jara, música popular chilena, Nueva Canción Chilena, Canção de Protesto.

Resumen

Este artículo se propone a explorar el movimiento musical denominado Nueva Canción Chilena, investigar las trayectorias artísticas de la compositora Violeta Parra y el compositor Víctor Jara y resaltar las relaciones entre el carácter funcional de las prácticas musicales y las luchas sociales en el contexto latinoamericano desde una perspectiva decolonial. Este artículo está organizado en tres partes. Comenzamos contextualizando este texto como el primer desdoblamiento de nuestro proyecto de investigación sobre las prácticas latinoamericanas englobadas por la alcuña Nueva Canción Latinoamericana desarrollado en el curso brasileño de Maestría Profesional en Enseñanza de Prácticas Musicales (PROEMUS). La segunda parte analiza la práctica musical antes citada y sus principales exponentes. La tercera y última parte presenta nuestras reflexiones a partir de una propuesta decolonial para la enseñanza de la música.

Palabras clave: Violeta Parra, Víctor Jara, música popular chilena, Nueva Canción Chilena, Canción de Protesto.

Abstract

This paper aims to explore the musical movement called New Chilean Song investigate the artistic trajectories of composers Violeta Parra and Víctor Jara and highlight the relationships between the functional character of musical practices and social struggles in the Latin American context from a decolonial perspective. This article is organized into three parts. We begin by contextualizing this text as the first development of our research project on Latin American practices encompassed by the nickname Nueva Canción Latinoamericana developed in the Professional Master's Program in Teaching Musical Practices (PROEMUS). The second part discusses the aforementioned practice and its main exponents. The third and final part presents our reflections based on a decolonial proposal for teaching music.

Key Words: Violeta Parra, Víctor Jara, Chilean folk song, New Chilean Song, Latin-American folk song.

Introdução

Apresentamos neste artigo um recorte do projeto de pesquisa desenvolvido no Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS) que busca desenvolver um *E-book* bi-lingue orientado para estudantes da licenciatura em música a partir de uma perspectiva decolonial. Intitulado “*Canto Hermano*”. Este produto discorre sobre o repertório musical de práticas latino-americanas englobadas pela alcunha *Nueva Canción Latinoamericana*, surgido nos anos 1960.

Os pensamentos iniciais que desencadearam o projeto de mestrado são fruto de minha vivência pessoal. Como chileno naturalizado brasileiro, ao escutar a programação radiofônica e televisiva no Rio de Janeiro (RJ), desde o início dos anos 1990 até o presente, noto que a música hispano-americana é pouco visibilizada no Brasil, entendendo por música hispano-americana as práticas musicais realizadas nos países hispano falantes das Américas. Apesar da facilidade de acesso proporcionada a partir dos anos 2000 pela internet⁵, este repertório é pouco explorado, limitado a grupos específicos de apreciadores. Percebo a música hispano-americana presente no Brasil quando os agentes da indústria do entretenimento adotam uma prática musical específica considerada rentável economicamente⁶, ou de forma velada quando artistas e/ou grupos nacionais gravam peças de autores hispano-americanos⁷.

O artefato produzido é composto de transcrições de canções contendo melodia, cifra e letra de músicas do repertório hispano-americano e brasileiro, relacionados com movimentos populares de reivindicação social; sugestões de arranjos para sala de aula e textos contextualizando o repertório em cada uma das práticas abordadas: *La Nueva Canción Chilena*, *Nuevo Cancionero Argentino*, *Nueva Trova Cubana* e Canção de Protesto. Buscamos criar arranjos para diversas etapas do desenvolvimento dos estudantes de música, que podem precisar ser ajustados para cada grupo de interpretes. Nossa intenção foi produzir material didático que resgate de forma sistematizada as memórias coletivas das demandas sociais das realidades dos povos latino-americanos dos anos 1960. Povos que compartilham um histórico de lutas contra a dominação dos colonizadores que impuseram uma visão de mundo submissa ao pensamento de matriz eurocêntrica. Este material não tem a pretensão de abordar tudo que foi produzido sob a alcunha *Nueva Canción Latinoamericana*. Nosso objetivo é aproximar os interessados ao repertório destes movimentos, bem como sugerir possibilidades de motes para os educadores interessados nas músicas das culturas populares latino-americanas.

Segundo Quijano, 2005, esta visão de mundo, na qual as populações de América Latina se apresentam como “subcultura camponesa e iletrada” (Quijano, 2005, p.121), desconsidera a herança intelectual destes povos e legitimam o domínio da racionalidade moderna europeia através do processo de “colonialidade” que envolve o conhecimento, o trabalho, a autoridade e relações intersubjetivas por meio do mercado capitalista e a ideia de raça (MALDONADO-TORRES 2007b, apud WALSH, 2013).

Freire et Shor (1986) afirmam que é possível promover a liberdade contra a dominação através do ato educativo. Entendido como ação cultural dentro e fora da sala de aula, este ato pode contestar o *status quo*

⁵ Consideramos como principais plataformas de divulgação para este tipo de material os serviços on line Napster, You Tube, Spotify; surgidos em 1999, 2005 e 2006 respectivamente.

⁶ A exemplo do fenômeno radiofônico Reggeton, com o sucesso comercial “Despacito” em 2017.

⁷ Paralamas do Sucesso gravam em português “Track–Track” de Fito Paez lançado em 1991. “De música ligera” versionada pelos grupos Paralamas do Sucesso em 1996 e Capital Inicial em 2002, Ratos de Porão gravam “Canto Libre” de Víctor Jara em 2001, entre outros.

através de uma comunicação democrática refazendo a cultura dos participantes a partir do concreto e chegando a uma compreensão rigorosa da realidade, superando assim a compreensão ingênua do mundo. Dessa forma, é possível observar em espaços educativos formais e não formais algumas práticas pedagógicas que descortinam a visão de mundo submissa ao pensamento que se origina na tradição científica eurocêntrica. A percepção crítica de classe social, especialmente da classe trabalhadora, indica um processo político que busca a libertação da dominação, processo histórico em que a educação é uma frente de luta.

Este artigo é um recorte do produto desenvolvido dentro da pesquisa de mestrado e apresenta um breve relato sobre o movimento musical e social denominado “*Nueva Canción Chilena*”⁸, delimitado temporalmente entre os anos de 1965 e 1973. Com vistas a trazer luz a atores preponderantes no movimento supracitado, focaremos nosso relato nas figuras dos compositores Violeta Parra e Víctor Jara.

Nueva Canción, Violeta Parra e Víctor Jara

O termo *Nueva Canción Chilena* se refere a uma prática musical que emerge num momento em que o governo do presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970) investia em políticas culturais de afirmação nacional, em tempo que a juventude chilena se posicionava como categoria social engajada politicamente e os avanços tecnológicos da indústria fonográfica possibilitavam a massificação da música popular. (GARCIA 2021, p.55;66)

A pesquisa sobre a música popular que Violeta Parra realizou nos anos 50, percorrendo diversas regiões do Chile foi a semente desta prática, como afirma Caio S. Gomes (2013). O autor ainda aponta como marco inicial do movimento o ano de 1965, com a fundação da “*Peña de los Parra*” onde foi gerado o primeiro registro fonográfico das atividades deste espaço; e o fim em 1973 com a repressão ao movimento pelo governo militar, cujo propósito era “eliminar de raiz e para sempre as expressões da *Nueva Canción Chilena*” (CHIAPPE; FARFÁN; 2009 *apud* GOMES, 2013, p. 166). Utilizaremos, para fins didáticos, estas limitações temporais, embora outros autores proponham que o movimento *Nueva Canción Chilena* tenha continuado clandestinamente ou no estrangeiro em práticas musicais dos artistas exilados após 1973.

Entre os expoentes da *Nueva Canción Chilena* que continuaram suas práticas musicais no estrangeiro⁹ podemos citar Isabel Parra e Patricio Manns que conseguiram asilo na embaixada Venezuelana e assim fugir para Cuba e posteriormente se transladar para Europa. Ángel Parra que foi preso e expulso do Chile em 1974, foi para México e posteriormente para Europa. Os grupos Quilapayún e Inti Illimani em setembro de 1973 se encontravam em turnê na europa, retornam ao Chile em 1988 (MAMANI, 2012).

O regime militar instaurado a partir do golpe de Estado no Chile adotou a ideia de combater o inimigo interno, os agentes antagônicos ao governo, e seus bens simbólicos, contudo não conseguiu silenciar por completo o discurso de divergência, as práticas musicais, e a construção de memória coletiva que continuaram

⁸ Usaremos o termo em espanhol ao indicar esta prática musical, que traduzido ao português seria “Nova Canção Chilena”

⁹ Nueva Canción Chilena en exilio Playlist: <https://open.spotify.com/playlist/06f8zYesvClhZ36ierl3R?si=d554fdd20bd14e94>

através de reuniões de forma privada, informais e clandestinas (GONZÁLEZ, 2016), assim surge o *Canto Nuevo*¹⁰ que atinge seu ápice entre os anos 1978 e 1983 em consonância com a *Nueva Canción*, antagônico ao autoritarismo do regime vigente. Entre os agentes deste período podemos citar os grupos *Ortiga*, *Santiago del Nuevo Extremo*, *Sol y lluvia*, *Chamal* e artistas como Cecilia Echenique, Capri Hidalgo, Osvaldo Torres, Eduardo Gatti (ENANTEAU, 2007).

Consideramos importante ressaltar que composições relacionadas ao movimento *Nueva Canción Chilena* também estão presentes no repertório da MPB. A canção “*Volver a los 17*” de Violeta Parra foi gravada em 1976 no disco “Geraes” por Milton Nascimento em parceria com a cantora argentina Mercedes Sosa; “*Casamiento de Negros*”, também de Violeta Parra foi gravada no disco “Clube da Esquina 2” em 1978¹¹, em 1979 Ivan Lins grava “*Te Recuerdo Amanda*” de Víctor Jara no disco “A Noite”¹². Mercedes Sosa, em 1971 gravou um disco exclusivamente com composições de Violeta Parra e nos anos 1980 se destacou nos meios massivos de comunicação brasileiros, participando de programas de rádio e televisão¹³, cantando Violeta Parra entre outros compositores brasileiros e hispano-americanos.

Para abordarmos o movimento “*Nueva Canción Chilena*”, entre os anos 1965-1973, consideramos necessário revisar de maneira condensada o período prévio, a partir dos anos 1920, quando se intensifica a difusão da música folclórica nas cidades, via rádio, discos e *shows*.

O termo folclore abrange saberes populares que denotam os costumes e padrões culturais predominantes de grupos sociais (WOLFFENBÜTTEL, 2004, p.25), assim para este recorte, entenderemos o folclore como o conjunto de criações culturais resultante das práticas musicais dos camponeses chilenos, baseadas em tradições rurais individuais e coletivas (CHUVA, 2020, p.23).

Prólogo, entre os anos 1920 e 1960

Segundo Mariana O. Arantes (2011, p.217), a partir de pesquisa documental exploratória sobre o cenário musical chileno dos anos 1960, as músicas urbanas influenciadas pelo folclore a partir dos anos 1920, se denominaram pela alcunha de “*Música Típica*”¹⁴, gênero que pretendia ser uma representação da música nacional cuja temática, símbolos e personagens do universo rural, evidenciam uma perspectiva nacionalista patriarcal.

Como analisado pela historiadora M. Arantes (2011), a *Música Típica* surge através de grupos que eram formados por músicos provenientes das classes sociais rurais dominantes (latifundiários). Os expoentes da *Música Típica* estavam vinculados com a oligarquia rural, a qual, a partir dos anos 1930 começa a enfraquecer seu poder sócio-político, devido aos processos de modernização que ocorreram no Chile nas primeiras décadas do século XX. O poder político e econômico passou das regiões rurais para as cidades onde cresceram as classes médias e populares, que reivindicavam novas formas de organização da sociedade. Neste contexto, entre os anos 1920 e 1950, os representantes da *Música Típica* assumem o papel de difundir e valorizar um repertório

10 Canto Nuevo Playlist: <<https://open.spotify.com/playlist/2JUvud3RcO9IKYME6vfCH?si=5a74463c64e547a2>>

11 Verificamos a discografia de Milton Nascimento no site oficial do artista. <www.miltonnascimento.com.br> acessado em 15/12/2019

12 Verificamos a discografia de Ivan Lins no site oficial do artista. <<http://ivanlins.com.br/discografia/>> acessado em 15/12/2019

13 Registro de “*Volver a los 17*” em programa de televisão disponível online <<https://youtu.be/krEMw8E5ZAQ>> acessado em 15/12/2019

14 Representantes da *Música Típica*: *Los Cuatro Huasos* (1927-1956), *Las Cuatro Huasas* (1936-1942), *Los Quincheros* (1937-presente), *Los Provincianos* (1938-1966)

Playlist: <<https://open.spotify.com/playlist/2699upBC9e4E4XgHpHwix9>>

que representava uma tradição musical patriótica, idealizando os personagens do campo, em consonância aos anseios dos setores oligárquicos, apresentando omissões em relação às composições folclóricas rurais.

Os artistas da *Música Típica* foram atuantes até os anos 1960, quando surge o “*Neofolklore*”¹⁵ na busca de renovação do repertório folclórico da *Música Típica*.

A “*Nueva Ola Chilena*”¹⁶, originada na década de 1950, não utilizava os elementos do repertório popular chileno, se baseava no repertório estrangeiro, especificamente nas práticas do *rock n’ roll*, devido à popularidade de artistas como Elvis Presley, Paul Anka, Little Richard e The Platters no Chile, bem como nos ideais de movimentos culturais da época, como a contracultura e o movimento *hippie*.

Os anos 1960 no Chile foram marcados pela ascensão da classe média na vida pública. O governo de Eduardo Frei Montalva, eleito em 1964, propunha mudanças estruturais para a sociedade chilena: reforma agrária, nacionalização do cobre, reforma educacional, bancária e urbana; visava o desenvolvimento industrial e exportador em detrimento ao desenvolvimento agropecuário. Esta onda de modernização inspirou estudantes *santiaguinos*¹⁷ de classe média numa tentativa de renovar o repertório folclórico da *Música Típica* e assim surge o *Neofolklore*, que substitui o figurino típico por roupas alinhadas com a moda vigente. São acrescentados alguns ritmos de regiões não contempladas pela *Música Típica* e são absorvidas composições de gêneros estrangeiros. Entretanto, não houve uma ruptura com a tradição, mantendo as instrumentações e as temáticas idealizadas características da *Música Típica* (ARANTES, 2011).

Violeta Parra

Violeta del Carmen Parra Sandoval¹⁸, nasceu no ano 1917, numa família campesina. Natural de San Fabián de Alico, cidade andina da região do Ñuble, localizada 450 km ao sul de Santiago e 100 km a leste de Chillán. Seu pai era professor de música e sua mãe camponesa. Violeta Parra foi a quinta dos onze filhos da família. A maioria destes desenvolveram trabalhos artísticos na música, poesia e artes circenses.

Violeta e sua família vivenciaram diretamente o êxodo rural ocorrido no Chile numa época em que a sociedade chilena se tornou gradativamente urbana e a cidade capital Santiago foi o principal destino dos imigrantes camponeses. Em 1960 Santiago comportava um terço da população do país. (ARANTES, 2011, p.218). No início dos anos 1930 a compositora deixa o ambiente rural da sua infância em busca melhores condições de vida em Santiago- Violeta Parra e sua irmã mais velha trabalharam como intérpretes do repertório popular da época.

15 Usaremos o termo em espanhol proveniente da língua inglesa, que traduzido ao português seria “Neofolklore”, ou “Novo Folklore”. Representantes: *Los Cuatro Cuartos* (1962-1985), *Los de Las Condes* (1964-1970), *Las Cuatro Brujas* (1963-presente), *Los Cuatro de Chile* (1964-1990).

Playlist: <<https://open.spotify.com/playlist/2sycvU0qPRnpcPqNgKVHZQ>>

16 Usaremos o termo em espanhol ao indicar esta prática musical, que traduzido ao português seria “Nova Onda Chilena”. Representantes: Danny Chilean (1940-2014), Buddy Richard (1943-presente), Cecilia *la Incomparable* (1943-presente), Peter Rock (1945-2016).

Playlist: <<https://open.spotify.com/playlist/3HnLyJS1FAhnSePqPfiHeXx>>

17 Natural de Santiago, capital do Chile.

18 Músicas selecionadas de Violeta Parra Playlist: < <https://open.spotify.com/playlist/2R0CLXDO8wYtjCIL5aND0u?si=0216be3f962a4a8a>>

A partir do ano 1953, Violeta Parra realizou "sem descanso, uma atividade tripla de investigadora, intérprete e criadora" (TORRES, 2004, p 57), assumindo assim um papel de pesquisadora da música folclórica, que não somente permearia toda sua produção, mas que se tornaria o embrião do movimento *Nueva Canción Chilena*.

Entre os anos de 1956 e 1966, além da música e poesia, que resultaram em doze LPs¹⁹ Violeta Parra participou de programas de rádio, televisão e teve uma produção relevante nas artes plásticas. Sua obra inclui pinturas, esculturas, cerâmicas e bordados.

A cultura e a música de tradição popular são a matéria prima da obra de Violeta Parra. É possível observar pelas suas canções, a sua visão de mundo que Torres Alvarado (2004) categoriza em três eixos temáticos: o mundo, o humano e o divino. Assim, o mundo que reflete sua experiência dentro da sociedade chilena, expondo injustiças, misérias e as mazelas sociais da sua época, consideradas pela autora derivadas da estrutura de poder simbolizadas na figura dos presidentes chilenos do séc XX. Por outro lado, o humano, os assuntos mais transcendentais da condição humana, o registro do drama vida e morte. E finalmente o divino, que se apresenta numa visão crítica que por um lado distingue a religiosidade do oprimido, e por outro a igreja como instituição mancomunada com as instituições de poder.

Ainda nos anos 1950, a compositora começou a viajar pelo mundo, percorrendo Europa, Ásia e América do Sul, participando de encontros e festivais folclóricos, cantando seu repertório e expondo suas pinturas e bordados. Em 1958 Violeta Parra fundou o "*Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno*" na Universidade de Concepción. Em 1965, organizou com seus filhos a "*Peña de los Parra*", um espaço destinado às artes folclóricas em Santiago, onde começa o movimento *Nueva Canción*. No mesmo ano, fundou o *Centro de Arte Popular Carpa de La Reina*, com o mesmo compromisso com as tradições populares.

No início de 1967, Violeta Parra cometeu suicídio e, desde então, seus filhos e irmãos cuidam da obra da compositora que inclui livros, além da discografia e peças de artes plásticas. Nos anos 1990, os filhos criam a *Fundación Violeta Parra*. Mais tarde, em 2015, é fundado o *Museo Violeta Parra*.

Nueva Canción Chilena

O movimento musical iniciado em 1965 nas apresentações das *Peña de los Parra* ganha o nome como gênero de *Nueva Canción Chilena* em 1969, em função do Primeiro Festival da Nova Canção Chilena da Pontifícia Universidade Católica do Chile e se referia a um grupo de artistas que atuava no início dos anos de 1960, em busca do resgate da música popular tradicional, agregando a tradição musical andina ignorada nas práticas do gênero *Música Típica*. Embora não tenha surgido com princípios musicais definidos, nem como parte de algum manifesto, esta prática tinha como características o uso de ritmos tradicionais de diversas regiões do

¹⁹ Disponível em: <<http://revista.estudiospublicos.cl/index.php/epublicos/article/download/92/70>> Acesso em 04 fev 2020

Chile²⁰ como como a cueca, a refalosa, o cachimbo, o trote e a tonada (ARANTES, 2011, p.225), instrumentações andinas mapuches²¹ e cordofones de diversas procedências, construindo assim uma imagem identitária mais ampla, incluindo às representações rurais a cultura andina, os povos indígenas e a classe trabalhadora (SALAZAR; PINTO, 2002 apud ARANTES, 2011), além de letras engajadas politicamente²².

As *Peñas Folclóricas* eram festas sociais de caráter popular organizadas nas universidades, sindicatos, clubes desportivos, paróquias, ginásios e fábricas. Durante a década de 1960, foram os espaços onde os artistas se apresentavam e faziam suas experimentações musicais que propiciaram o surgimento do movimento.

Segundo Caio S Gomes em sua pesquisa sobre o tema, *A Peña de los Parra*, surge em 1965 num casarão na rua Carmen 340 em Santiago e tem particular relevância para o movimento da *Nueva Canción Chilena* pois recebeu novos artistas e se tornou ponto de encontro de intelectuais, folcloristas, jornalistas, radialistas e ainda possibilitou a produção de discos e registros do universo sonoro da *Peña*, onde se iniciou o movimento (GOMES, 2013, p.63).

Os questionamentos sociais propostos pelo movimento *Nueva Canción Chilena* alcançaram um alto grau de engajamento político. Surge a Unidade Popular na campanha eleitoral em 1970, coalizão de partidos de esquerda, apoiando o candidato socialista Salvador Allende. A campanha se beneficia do apoio dos artistas do movimento. Durante o governo de Allende, os artistas do movimento continuaram ativos e partícipes do projeto de governo da Unidade Popular até 1973, quando ocorre o golpe de estado. As forças armadas arrebatam o governo e perseguem os artistas relacionados com os partidos socialistas. O movimento *Nueva Canción Chilena* se torna ilegal e proibido.

Víctor Jara

Víctor Lidio Jara Martínez²³ nasceu em 1932, em uma humilde família rural, assim como Violeta Parra. Passou a infância no campo, em Chillán Viejo, situado a 500 km ao sul de Santiago, migrando com a família para a capital do Chile em 1944. Seu pai era trabalhador do campo e sua mãe campesina e cantora autodidata, primeira influência do desenvolvimento das atividades artísticas de Víctor, o filho mais novo entre seis irmãos. Em Santiago, com melhores condições econômicas, teve oportunidade de seguir os estudos formais e ingressou no Seminário Redentorista de San Bernardo, onde teve contato com a disciplina eclesiástica, os aspectos teatrais das liturgias cristãs e o canto gregoriano. Passados dois anos como seminarista e não tendo a vocação para o sacerdócio, abandona o curso e presta o serviço militar obrigatório. Nos anos de 1950, ingressou no coro da *Universidad de Chile*, onde atuou como tenor e começou os estudos formais de música. Paralelamente às suas

²⁰ Playlist: < <https://open.spotify.com/playlist/63D4HygrLI56IL4KPSjmu?si=083059a59ca54ed7>>

²¹ Comunidade indígena localizada na região Araucana da América do Sul.

²² Vale comentar que esta tendência de politizar a canção não foi um fenômeno isolado do Chile, sendo desenvolvida amplamente nos anos de 1960 em países como Cuba (*Nueva Trova*), Argentina (*Nuevo Cancionero*), Estados Unidos (*Folk Song*), Brasil (Canção de Protesto), etc.

²³ Músicas selecionadas de Víctor Jara Playlist: < <https://open.spotify.com/playlist/4woFFzUsOV12XMi9RfP0hn?si=3637355d43554f28>>

atividades musicais, ingressou na escola de teatro da mesma instituição, onde atuou e fez direção teatral e mais tarde se tornaria docente (SCHMIEDECKE, 2013).

No âmbito musical, além de investigar, interpretar e compor, sempre ligado a tradição da música popular, fez a direção musical e colaborou com grupos musicais como Cuncumén, Quilapayún e Inti-Ilmuni. Em 1964 formou uma escola em Ñuñoa, a *Academia de Folklore de la Casa de la Cultura de Ñuñoa*.

Ainda nos anos 1960, Víctor Jara manteve contato com Violeta Parra que exerceu grande influência sobre o compositor. Ambos compartilhavam o mesmo interesse pelo folclore e pela criação artística. A partir deste encontro com a família Parra, Víctor participa ativamente da “*Peña de los Parra*” na segunda metade da década de 1960, onde participa do começo do movimento *Nueva Canción Chilena*.

Em 1969, através da Universidade Católica, se organiza o “*Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*” e seu mote consistia em investigar o que acontecia naquele momento nas práticas musicais populares chilenas, que mobilizou compositores, produtores e jornalistas. A canção “*Plegaria a un labrador*” de Víctor Jara empatou em primeiro lugar com “*Chilenera*”²⁴ de Richard Rojas.

Entre os anos 1960 e 1973 Víctor Jara realizou viagens por conta dos seus trabalhos musicais e nas artes cênicas, se apresentou em diversos países da América Latina, Europa, América do Norte e URSS.

Víctor Jara produziu oito LPs no período de 1966 até 1973. Considerando esta parte da discografia do autor, que também conta com EPs, gravações ao vivo e participações em discos de terceiros, observamos que os temas populares e rurais estão presentes em toda sua obra. O camponês, os operários, estudantes, trabalhadores urbanos, os excluídos de forma geral são os personagens de suas músicas, seja em temáticas de amor ou críticas sociais. Nos seus LPs, Víctor Jara gravou, suas próprias composições, temas tradicionais do folclore chileno e hispano-americano e também composições de terceiros. Nas suas produções, Víctor Jara utilizou tanto instrumentos da tradição popular como sinfônicos e elétricos, inclusive conjunto de rock como acompanhamento, mas sempre a serviço do caráter folclórico de suas músicas. A partir de 1970 o ativismo político que já era presente no compositor se intensifica, o que se reflete nas letras do artista (SCHMIEDECKE, 2013).

Em 1973, ocorreu o golpe militar no Chile. A partir deste momento o Estado começou a reprimir com violência manifestações antagônicas ao regime militar. Por conseguinte, os artistas e ativistas políticos de orientação socialista começam a ser perseguidos. Víctor Jara é preso e assassinado em setembro do mesmo ano.

Considerações finais

Para este recorte sobre a *Nueva Canción Chilena* nos concentramos em Violeta Parra e Víctor Jara, cantautores de humilde origem campesina, comprometidos com as questões sociais do seu tempo, artistas fundamentais nesta prática musical.

²⁴ <https://youtu.be/q05x0ghnafY?si=vWf2_TuCJO3F2lgV>

Violeta enquanto pesquisadora da música folclórica chilena teve um importante papel na preservação da cultura popular. Com suas artes deu voz aos problemas e aspirações do povo latino-americano e foi o mote gerador da *Nueva Canción Chilena*.

Victor Jara além de sua práxis artística, foi um agente militante ativo nos movimentos populares. Seu compromisso social e convicções políticas o tornaram uma figura indesejável a partir do Golpe de Estado. Em 1973 o artista é perseguido e assassinado pelo aparato repressor do Estado.

Violeta Parra e Victor Jara, artistas icônicos dentro do universo da música latino-americana engajada, foram os personagens que inspiraram meu trabalho de conclusão do curso de graduação, Bacharelado em Música Popular, modalidade Arranjo. O primeiro desdobramento deste trabalho é o projeto de pesquisa desenvolvido no Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS) intitulado “*Canto Hermano*”, materializado na forma de um E-book bi-lingue orientado para estudantes de licenciatura em Música contendo repertório musical de práticas latino-americanas englobadas pela alcunha *Nueva Canción Latinoamericana*. Este material poderá ser utilizado para complementar os assuntos abordados nos estudos musicais e em outros contextos em que o assunto seja a cultura latino-americana ou processos de luta social. O repertório de “*Canto Hermano*” é formado pelas canções *Paloma Ausente* (Violeta Parra), *Manifiesto* (Victor Jara), *Los Ejes de mi Carreta* parceria (Atahualpa Yupanqui e Romildo Riso), *Canción con todos* (Armando Tejada e César Isella), *Cuba Va* (Pablo Milanés, Noel Nicola, Silvio Rodríguez), *Yo pisaré las calles nuevamente* (Pablo Milanés), *A Banda* (Chico Buarque) e *Comportamento Geral* (Gonzaguinha).

Ao explorar as práticas musicais hispano-americanas, especificamente o repertório com engajamento político dos anos 1960, percebe-se a interação de diferentes concepções sobre trabalho, gênero, raça, cultura, religião, a partir de uma perspectiva latino-americana que se relaciona com os processos de decolonialidade e recuperação das memórias coletivas hispano-americanas (WALSH, 2013, p.16).

Consideramos importante refletir criticamente sobre o contexto destas e outras práticas musicais nos espaços de educação formal e não formal, promovendo o desarraigo de visões e práticas homogeneizantes. Assim, é possível sinalizar que este artigo pretende apresentar uma inovação, haja visto que apresenta princípios decoloniais no ensino da música, trazendo foco em uma prática musical latinoamericana.

Referências:

- ADVIS Vitaglich, L. La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida. Cuadernos De Música Iberoamericana, 1, 243-251. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/160451623.pdf>> Acesso em 22 out 2019
- AEDO, Javier Rodriguez. El folklore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973), Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons, 2017. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/70611>> Acesso em 22 out 2019
- ALVAREZ ARCE, Maylen. Los valores humanos en el discurso poético del cantautor cubano Silvio Rodríguez domínguez. 2014. Disponível em <<https://repositorioinstitucional.buap.mx/server/api/core/bitstreams/796c445f-120c-4c0d-8bf7-af50cc11492a/content>> Acesso em 29 abr 2024.
- ARANTES, Mariana Oliveira. Sonoridades urbanas e engajamento juvenil no Chile dos anos de 1960. Tempos Históricos, v. 15, n. 1, p. 216-239, 2011. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/5706/4283>> Acesso em 22 out 2019.
- ARCHANJO, Rafael Menari; LUDOVIC, Camila de Araújo Beraldo. O “dito” pelo “não dito”: relações dialógicas e polêmica velada na letra da canção “comportamento geral”, de Gonzaguinha. Revista do GEL, v. 13, n. 3, p. 219-240, 2016. Disponível em <<https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/1435>> Acesso em 29 abr 2024.

- BIBLIOTECA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (MNBA). Violeta Parra Disponível em: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/fo-letter_article-40023.pdf> Acesso em 19 out 2019
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Desarrollo industrial. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94623.html>> Acesso em 22 out 2019
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La Nueva Canción Chilena. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-702.html>> Acesso em 19 out 2019
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Peñas. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96425.html>> Acesso em 19 out 2019
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Víctor Jara. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7680.html>> Acesso em 18 out 2019
- CARRASCO, Lorena Alejandra Valdebenito. ¿ Hombre nuevo y Mujer nueva? Lo femenino y lo masculino en la Nueva Trova Cubana de Silvio Rodríguez y Sara González. El oído pensante, v. 8, n. 2, p. 134-162, 2020. Disponível em <<https://www.redalyc.org/pdf/5529/552972255007.pdf>> Acesso em 29 abr 2024.
- CHEDIAK, Almir. Songbook Chico Buarque vol. 1. Lumiar Ed. 1999.
- CHEDIAK, Almir. Songbook Chico Buarque vol. 2. Lumiar Ed. 1999.
- CHEDIAK, Rosa García. La nueva trova cubana. Disponível em <http://investigacion.politicas.unam.mx/caricen/wp-content/uploads/caricen31_35/caricen31_35_08.pdf> Acesso em 29 abr 2024
- Chuva, Márcia (2020). Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. In Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP, v.1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 16-35. Disponível em: <<https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a1>> Acesso em 28 mar 2024
- DE MENEZES, Leila Medeiros; ROCHA, Décio. Uma abordagem discursiva da censura no Brasil em tempos de ditadura: gonzaguinha e a resistência pela música. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, v. 6, n. 12, 2014. Disponível em <<https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10560>> Acesso em 29 abr 2024.
- DOMÍNGUEZ, Rogelio Ramos. Causas y azares de la Nueva Trova Cubana. Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos, v. 9, n. 16, p. 41-50, 2014. Disponível em <<https://www.academia.edu/download/89702692/4812.pdf>> Acesso em 29 abr 2024.
- ENANTEAU, Alvaro. Patricia Díaz-Inostroza. El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical. Rev. music. chil., Santiago, v. 61,n. 208,p. 98, dic. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902007000200008&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 04 oct. 2023.
- ESTAÑOL, Nicolás. Movimiento del Nuevo Cancionero: el canto de Mercedes Sosa como posicionamiento político. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso. Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales. Disponível em: <<https://rephip.unr.edu.ar/bitstreams/c72888a2-2ff0-4f3c-9d0f-93d56670f962/download>> Acesso em 29 abr 2024.
- FARIAS, Geania Nogueira de. As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha. 2011. Disponível em <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/5877>> Acesso em 29 abr 2024.
- FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. Medo e ousadia: o cotidiano do professor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard; AUGUSTO, Erika Soares. Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais de música popular. Per musi, p. 220-230, 2014. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/pm/a/gX8GpH8bTkDy5TNLMpbyB6v/?lang=pt>> Acesso em 29 abr 2024.
- FUNDACIÓN VÍCTOR JARA (Chile) Música. Disponível em: <<http://fundacionVictorJarajara.org/VictorJara/musica/>> Acesso em 21 out 2019
- FUNDACIÓN VIOLETA PARRA (Chile). Trayectoria. Disponível em: <<http://www.fundacionVioletaParra.org/trayectoria>>. Acesso em 19 out 2019
- GARCÍA, María Inés; GRECO, María Emilia; BRAVO, Nazareno Juan. Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta. 2014. Disponível em: <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/22903>> Acesso em 29 abr 2024.
- GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Cultura Popular e nacionalismo musical: Uma discussão das ideias folcloristas Sobre a música popular, nenhuma cultura Brasil. História e Cultura, v. 2, n. 2, p. 289-310, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/855>> Acesso em 21 out 2019
- GOMES, Caio de Souza. Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.8.2013.tde-28062013-130124. Disponível em:<<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28062013-130124/pt-br.php>> Acesso em 21 out 2019
- GONZÁLEZ, J. P. Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983). Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, v. 27, n. 1, p. 63-82, 31 maio 2016. Disponível em: <<https://eialonline.org/index.php/eial/article/download/1398/1463>> Acesso em 21 out 2019
- GUEVARA, E. El hombre Nuevo. Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana, México, 1978. Vol. 2 Núm. 20. UNAM, pág. 5-24. Disponível em: <https://marxismocritico.com/wp-content/uploads/2013/04/20_cclat_1978_guevara.pdf> Acesso em 22 dez 2024
- GUSTAFSSON, Jan. La utopía y su música—la Nueva Trova y la Revolución cubana. Diálogos Latinoamericanos, v. 29, p. 40-54, 2020. Disponível em <<https://tidsskrift.dk/dialogos/article/view/122206>> Acesso em 29 abr 2024.
- JÁUREGUI, Ernesto. Manifiesto del Nuevo Cancionero. Clang, 2016. Disponível em: <<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53876>> Acesso em 29 abr 2024
- MAMANI, Ariel. Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978) 2012. In: Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata. 2012. Buenos Aires. I Jornadas de trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX: La Plata, 2012. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/32026/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 21 out 2019
- MARRATZU, Priamo. Nacionalismo e homogenidade cultural: a importância dos media. Biblioteca On-line do Conhecimento de Ciências Sociais, 2006. Disponível em: <<http://bocc.ufp.pt/pag/marratzu-priamo-nacionalismo-homogenidade-cultural.pdf>> Acesso em 21 out 2019
- MILLARES, Selena. Geografías del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra. In:Anales de literatura chilena, p. 167-179, 2000. Disponível em: <<https://redae.uc.cl/index.php/alch/article/view/54209/44409>> Acesso em 21 out 2019
- MIRANDA, Otavio Augusto de Sousa et al. Música e resistência nos anos de chumbo no Brasil: Gonzaguinha 1964-1985. 2022. Disponível em <<https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/handle/123456789/4464>> Acesso em 29 abr 2024.
- MONTEIRO, José Fernando Saroba. Canções de Protesto: O avanço da esquerda para e pelas artes. In: Anais. IV Congresso Sergipano de História & IV Encontro Estadual de História da ANPUH/SE o quinquentenário do golpe de. 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.se.anpuh.org/resources/anais/37/1424131192_ARQUIVO_JoseFernandoSarobaMonteiro.pdf> Acesso em 29 abr 2024.

- MUZZIO, Henrique; COSTA, Francisco José da. Para além da homogeneidade cultural: a cultura organizacional na perspectiva subnacional. Cad. EBAPE.BR, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 146-161, 2012. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/cebape/a/jw3vfTX3NjnZ4vjMkSyyZ9F/?format=html&lang=pt>> Acesso em 21 out 2019
- NO, ESPECIALIZAÇÃO EM HISTÓRIA E. CULTURA; RODRIGUES, NÍVIA MARIA. CANÇÕES DE PROTESTO DURANTE O REGIME MILITAR NO BRASIL. Disponível em <<http://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/10622/1/niviamariarodrigues.pdf>> Acesso em 29 abr 2024.
- ORQUERA, Yolanda Fabiola del Valle. Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino. 2008. Disponível em: <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/99209>> Acesso em 29 abr 2024
- ORTEGA MARÍN, Milena. La educación del patriotismo, a través de la obra musical de Silvio Rodríguez Domínguez en la EIA Vladislav Volkov. 2009. Tese de Doutorado. Universidad de Sancti Spíritu José Martí Pérez. Disponível em <<https://dspace.uniss.edu.cu/handle/123456789/3082>> Acesso em 29 abr 2024.
- PINO-OJEDA, Walescka. "Autenticidad y alienación: Disonancias ideológico-culturales entre la “nueva canción” chilena y el rock anglosajón." Studies in Latin American Popular Culture, vol. 33, 2015, p. 108-127. Project MUSE Disponível em: <muse.jhu.edu/article/580317> Acesso em 29 jun 2020
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO. Buenos Aires. 2005.
- RIMBOT, Emmanuelle. Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo. Cátedra de Artes N° 3, 2006. Disponível em: <<http://catedradeartes.uc.cl/pdf/02autorepresentacionfromCatedra3-5.pdf>> Acesso em 21 out 2019
- RÍOS, Miguel Naranjo. Discografía de Violeta Parra. Estudios Públicos, n. 146, 2018. Disponível em: <<http://revista.estudiospublicos.cl/index.php/epublicos/article/download/92/70>> Acesso em 04 fev 2020
- RODRÍGUEZ, Laura Y. La proyección urbana de un creador: Víctor Jara y la canción “Las casitas del barrio alto”. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 10, N°30, p. 477-493, Chile, 2011. Disponível em: <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v10n30/art22.pdf>> Acesso em 19 out 2019
- ROLLE, Claudio. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. In: Anais do III Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular, Bogotá. 2000. Disponível em: <<http://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/Rolle.pdf>> Acesso em 21 out 2019
- SAHURIE, Pablo Rojas. Tiempo habitual, tiempo del peligro y “tiempo que queda todavía”: hacia una definición ética de la Nueva Canción Chilena. Panambi. Revista de Investigaciones Artísticas, n. 6, p. 99-111, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.22370/panambi.0.6.1123>> Acesso em 29 jun 2020.
- SCHMIEDECKE, Natália Ayo. "Canto porque la guitarra / tiene sentido y razón": folclore e política na música de Víctor Jara. Revista História e Cultura, Franca-SP, v.2, n.1, p.59-80, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.18223/hiscult.v2i1.868>> Acesso em 19 out 2019
- SCHMIEDECKE, Natália Ayo. Tomemos la historia en nuestras manos: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). 2013. 297 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/93254>> Acesso em 19 out 2019
- TORRES Alvarado, Rodrigo. Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. Revista Musical Chilena, Santiago, v. 58, n. 201, p. 53-73, 2004. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020100003&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 21 out 2019.
- VILLAÇA, Mariana Martins. Música cubana com sotaque Brasileiro: entrecruzamentos Culturais nos anos sessenta. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 35, p. 249-274, 2001. Disponível em <https://www.academia.edu/download/36414627/Musica_cubana_com_sotaque_brasileiro.pdf> Acesso em 29 abr 2024.
- WALSH, CATHERINE. Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. ISBN: 978-9942-09-169-7. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.
- WOLFFENBUTTEL, Cristina Rolim. Vivências e concepções de folclore e música folclórica: um survey com alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental. 2004. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/4085>> Acesso em 29 mar 2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DAS PRÁTICAS MUSICAIS
PROEMUS

ATA DE AVALIAÇÃO DE ARTIGO

LOCAL:	Online
--------	--------

REALIZADA EM:	02/07/2024	HORÁRIO:	02/07/2024
---------------	------------	----------	------------

CANDIDATO:	Julian Diego Quezada Quilodran
------------	--------------------------------

BANCA EXAMINADORA	
Prof. Dr. Glauber Resende Domingues	PROEMUS/UNIRIO (orientador)
Prof. ^a Dr. ^a Adriana Rodrigues Didier	UNIRIO
Prof. Dr. Eduardo Lakschevitz Xavier Assunção	UNIRIO

TÍTULO DO ARTIGO:	Violeta Parra e Víctor Jara, presentes! Duas vozes do canto popular latino-americano
-------------------	--

AVALIAÇÃO: O trabalho foi considerado (x) APROVADO () NÃO-APROVADO

A banca teceu considerações que foram enviadas ao candidato para alteração, visando melhor qualificação do trabalho.

Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca e pelo candidato.

Documento assinado digitalmente
gov.br GLAUBER RESENDE DOMINGUES
Data: 18/09/2025 08:41:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br ADRIANA RODRIGUES DIDIER
Data: 19/09/2025 07:47:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br EDUARDO LAKSCHEVITZ XAVIER ASSUNCAO
Data: 19/09/2025 11:14:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br JULIAN DIEGO QUEZADA QUILODRAN
Data: 19/09/2025 11:51:51-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

7. APÊNDICE

Canto Hermano

O compromisso social em canções de Argentina, Brasil, Chile e Cuba



Sumário

<u>Nota do autor</u>	1
<u>Introdução</u>	2
<u>Capítulo 1</u>	1
<u>Nova Canção Chilena</u>	1
<u>Paloma Ausente (Violeta Parra)</u>	2
<u>Violeta Parra</u>	4
<u>Arranjo de Paloma Ausente</u>	5
<u>Manifiesto (Victor Jara)</u>	20
<u>Victor Jara</u>	23
<u>Arranjo de Manifiesto</u>	23
<u>Capítulo 2</u>	32
<u>Novo Cancioneiro Argentino</u>	33
<u>Los Ejes de mi Carreta (Atahualpa Yupanqui e Romildo Risso)</u>	34
<u>Atahualpa Yupanqui</u>	37
<u>Arranjo de Los Ejes de mi Carreta</u>	38
<u>Canción con todos (Armando Tejada Gómez e César Isella)</u>	43
<u>Mercedes Sosa</u>	45
<u>Arranjo de Canción con Todos</u>	46
<u>Capítulo 3</u>	50
<u>A Nova Trova Cubana</u>	51
<u>Cuba Va (Pablo Milanés, Noel Nicola, Silvio Rodríguez)</u>	53
<u>Silvio Rodríguez</u>	55
<u>Arranjo de Cuba Va</u>	56
<u>Yo pisaré las calles nuevamente (Pablo Milanés)</u>	61
<u>Arranjo de Yo Pisarelas Calles Nuevamente</u>	62
<u>Pablo Milanés</u>	65
<u>Capítulo 4</u>	66
<u>Canção de Protesto Brasileira</u>	67
<u>A Banda (Chico Buarque)</u>	68
<u>Chico Buarque</u>	72
<u>Arranjo de A Banda</u>	73
<u>Comportamento Geral (Gonzaguinha)</u>	81
<u>Comportamento Geral</u>	82
<u>Gonzaguinha</u>	84
<u>Arranjo Comportamento Geral</u>	84
<u>Comportamento Geral</u>	85
<u>Considerações finais</u>	91
<u>Referências</u>	92

Índice

<u>Notas del autor</u>	1
<u>Introducción</u>	2
<u>Capítulo 1</u>	1
<u>Nueva Canción Chilena</u>	1
<u>Paloma Ausente (Violeta Parra)</u>	2
<u>Violeta Parra</u>	4
<u>Arreglo de Paloma Ausente</u>	5
<u>Manifiesto (Victor Jara)</u>	20
<u>Victor Jara</u>	23
<u>Arreglo de Manifiesto</u>	23
<u>Capítulo 2</u>	32
<u>Nuevo Cancionero Argentino</u>	33
<u>Los Ejes de mi Carreta (Atahualpa Yupanqui y Romildo Risso)</u>	34
<u>Atahualpa Yupanqui</u>	37
<u>Arreglo de Los Ejes de mi Carreta</u>	38
<u>Canción con todos (Armando Tejada Gómez e César Isella)</u>	43
<u>Mercedes Sosa</u>	45
<u>Arreglo de Canción con Todos</u>	46
<u>Capítulo 3</u>	50
<u>La Nueva Trova Cubana</u>	51
<u>Cuba Va (Pablo Milanés, Noel Nicola, Silvio Rodríguez)</u>	53
<u>Silvio Rodríguez</u>	55
<u>Arreglo de Cuba Va</u>	56
<u>Yo pisaré las calles nuevamente (Pablo Milanés)</u>	61
<u>Arreglo de Yo Pisarelas Calles Nuevamente</u>	62
<u>Pablo Milanés</u>	65
<u>Capítulo 4</u>	66
<u>Canción de Protesto Brasileira</u>	67
<u>A Banda (Chico Buarque)</u>	68
<u>Chico Buarque</u>	72
<u>Arreglo de A Banda</u>	73
<u>Comportamento Geral (Gonzaguinha)</u>	81
<u>Comportamento Geral</u>	82
<u>Gonzaguinha</u>	84
<u>Arreglo de Comportamento Geral</u>	84
<u>Comportamento Geral</u>	85
<u>Consideraciones finales</u>	91
<u>Referências</u>	92

Ilustrações | Ilustraciones

Violeta Parra	7
Carreta	41
Mercedes Sosa	48
Silvio Rodrogues e Pablo Milanés	58
Chico Buarque	71

Nota do autor

Os pensamentos iniciais que desencadearam este livro são fruto de minha vivência pessoal e lapidados no projeto de pesquisa desenvolvido no Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS). Como chileno naturalizado brasileiro, ao escutar a programação radiofônica e televisiva no Rio de Janeiro (RJ), desde o início dos anos 1990 até o presente, noto que a música hispano-americana é pouco visibilizada no Brasil, entendendo por música hispano-americana as práticas musicais realizadas nos países hispano falantes das Américas. Apesar da facilidade de acesso proporcionada a partir dos anos 2000 pela internet²⁵, este repertório é pouco explorado, limitado a grupos específicos de apreciadores. Percebo a música hispano-americana presente no Brasil quando os agentes da indústria do entretenimento adotam uma prática musical específica considerada rentável economicamente²⁶, ou de forma velada quando artistas e/ou grupos nacionais gravam peças de autores hispano-americanos²⁷.

Os capítulos deste trabalho foram organizados na mesma sequência em que pesquisamos os movimentos musicais abordados. A obra e a figura artística de Violeta Parra foi a primeira inspiração para este trabalho, assim decidimos começar pela Nova Canção Chilena. Embora a seleção de repertório tenha sido feita a partir duma escuta muito pessoal, buscamos as canções que representassem os movimentos ou claramente engajadas politicamente.

Notas del autor

Las reflexiones iniciales que dieron origen a este libro son fruto de mi experiencia personal y se refinaron en el proyecto de investigación desarrollado en el Programa de Mestrado Profesional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS). Como chileno nacionalizado brasileño, al escuchar la programación de radio y televisión en Río de Janeiro (RJ), desde principios de la década de 1990 hasta la actualidad, observo que la música hispanoamericana es poco visibilizada en Brasil, entendiendo por música hispanoamericana las prácticas musicales realizadas en los países hispanohablantes de las Américas. A pesar del fácil acceso que ofrece Internet desde la década de 2000, este repertorio es poco explorado, limitado a grupos específicos de apreciadores. Percibo la presencia de la música hispanoamericana en Brasil cuando los agentes de la industria del entretenimiento adoptan una práctica musical específica considerada económicamente² rentable, o de forma velada cuando artistas y/o grupos nacionales graban piezas de autores hispanoamericanos³.

Los capítulos de este trabajo se organizaron en la misma secuencia en la que investigamos los movimientos musicales analizados. La obra y figura artística de Violeta Parra fue la primera inspiración para este trabajo, por lo que decidimos comenzar con la Nueva Canción Chilena. Si bien la selección del repertorio fue basada en una experiencia auditiva muy personal, buscamos canciones que representaran los movimientos o tuvieran un claro compromiso político.

²⁵ Consideramos como principais plataformas de divulgação para este tipo de material os serviços on line Napster, You Tube, Spotify; surgidos em 1999, 2005 e 2006 respectivamente.

Consideramos como principales plataformas de difusión de este tipo de material a los servicios online Napster, YouTube, Spotify; surgidos en 1999, 2005 y 2006 respectivamente.

²⁶ A exemplo do fenômeno radiofônico Reggeton, com o sucesso comercial “Despacito” em 2017.

Como ejemplo del fenómeno radial Reggeton, con el éxito comercial “Despacito” en 2017.

²⁷ Paralamas do Sucesso gravaram em português “Track–Track” de Fito Paez lançado em 1991. “De música ligera” versionada pelos grupos Paralamas do Sucesso em 1996 e Capital Inicial em 2002, Ratos de Porão gravaram “Canto Libre” de Víctor Jara em 2001, entre outros.

Paralamas do Sucesso gravó em português “Track–Track” de Fito Paez editado em 1991. “De música ligera” versionado por los grupos Paralamas do Sucesso em 1996 y Capital Inicial em 2002, Ratos de Porão grabó “Canto Libre” de Víctor Jara en 2001, entre otros.

Introdução

Este *E-book* é um desdobramento de nossos estudos no âmbito da música popular urbana e discurrimos especificamente sobre a *Nueva Canción Latinoamericana*, como foram denominadas genericamente as práticas musicais latino-americanas de música popular politicamente engajadas surgidas nos anos 1960.

Nosso material não tem a pretensão de abordar tudo que foi produzido sob a alcunha *Nueva Canción Latinoamericana*. Nosso objetivo é aproximar os interessados ao repertório destes movimentos, bem como sugerir possibilidades de motes para os educadores interessados nas músicas das culturas populares latino-americanas.

A partir das práticas supracitadas ocorridas em Argentina, Brasil, Chile e Cuba, buscamos resgatar de forma sistematizada as memórias coletivas das demandas sociais das realidades dos povos latino-americanos que compartilham um histórico de lutas contra a dominação dos colonizadores que impuseram uma visão de mundo submissa ao pensamento de matriz eurocêntrica.

Freire et Shor (1986) afirmam que é possível promover a liberdade contra a dominação através do ato educativo. Entendido como ação cultural dentro e fora da sala de aula, este ato pode contestar o *status quo* através de uma comunicação democrática que refaz a cultura dos participantes a partir do concreto e que leva a uma compreensão rigorosa da realidade, superam assim a compreensão inexistente do mundo. Dessa forma, é possível observar em espaços educativos formais e não formais algumas práticas pedagógicas que descortinam a visão de mundo submissa ao pensamento que se origina na tradição científica eurocêntrica. A percepção crítica de classe social, especialmente da classe trabalhadora, indica um processo político que busca a libertação da dominação, processo histórico em que a educação é uma frente de luta.

Este material pode ser utilizado para complementar os assuntos abordados nos estudos musicais e em outros contextos em que o assunto seja a cultura latino-americana ou processos de luta social.

Organizamos este material em quatro partes, uma para cada prática musical escolhida, a saber: *La Nueva Canción Chilena*, *El Nuevo Cancionero Argentino*, *La Nueva Trova Cubana* e a *Canção de Protesto* brasileira.

Cada parte contém uma breve descrição dos movimen-

Introducción

Este libro electrónico es una extensión de nuestros estudios en el campo de la música popular urbana, y aborda específicamente la Nueva Canción Latinoamericana, como se denominaron genéricamente a las prácticas musicales latinoamericanas de música popular políticamente comprometida que surgieron en la década de 1960.

Nuestro material no pretende abarcar todo lo que se produjo bajo el nombre Nueva Canción Latinoamericana. Nuestro objetivo es acercar los interesados al repertorio de estos movimientos y sugerir posibles temáticas para educadores interesados en la música de las culturas populares latinoamericanas.

Con base en las prácticas mencionadas, ocurridas en Argentina, Brasil, Chile y Cuba, buscamos recuperar sistemáticamente la memoria colectiva de las demandas sociales de las realidades de los pueblos latinoamericanos que comparten una historia de luchas contra la dominación de los colonizadores que impusieron una cosmovisión sumisa al pensamiento eurocéntrico.

Freire et Shor (1986) afirman que es posible promover la libertad contra la dominación a través de la educación. Entendiendo como una acción cultural dentro y fuera del ambiente escolar, este acto puede desafiar el statu quo mediante una comunicación democrática que reconstruye la cultura de los participantes desde lo concreto y conduce a una comprensión rigurosa de la realidad, superando así la comprensión imprecisa del mundo. De esta manera, es posible observar en espacios educativos formales y no formales algunas prácticas pedagógicas que revelan una cosmovisión sumisa al pensamiento originado en la tradición científica eurocéntrica. La percepción crítica de la clase social, especialmente de la clase trabajadora, indica un proceso político que busca la liberación de la dominación, un proceso histórico en el que la educación es un frente de lucha.

Este material puede utilizarse para complementar los temas abordados en los estudios musicales y en otros contextos donde el tema sea la cultura latinoamericana o los procesos de lucha social.

Hemos organizado este material en cuatro partes, una para cada práctica musical seleccionada: La Nueva Canción Chilena, El Nuevo Cancionero Argentino, La Nueva Trova Cubana y la Canción de Protesta Brasileña.

Cada parte contiene una breve descripción de los movi-

tos, biografias de artistas representativos e repertório selecionado com transcrições, cifras, letras e traduções. As ilustrações foram realizadas especialmente para este livro e são de autoria do artista carioca Kai Maxnuk²⁸.

Nossa intenção com este material é promover a reflexão crítica sobre as práticas musicais nos espaços de educação formal e não formal, evidenciar práticas musicais latino-americanas e promover o desarraigo de visões e práticas homogeneizantes.

Tentamos criar arranjos para diversas etapas do desenvolvimento dos estudantes de música, que podem precisar ser ajustados para cada grupo de interpretes. Incentivamos os educadores a fazer adaptações para seus colegas estudantes, sejam da educação musical u outro campo de conhecimento.

Convém comentar que durante a pesquisa feita para este trabalho percebemos uma lacuna na formação dos licenciandos em música do Brasil no que se refere ao estudo das práticas musicais hispano-americanas ao analisar os currículos das graduações em música das faculdades federais brasileiras.

mientos, biografías de artistas representativos y un repertorio seleccionado con transcripciones, acordes, letras y traducciones. Las ilustraciones fueron creadas especialmente para este libro y son del artista nativo de Rio de Janeiro Kai Maxnuk.

Con este material, pretendemos promover la reflexión crítica sobre las prácticas musicales en la educación formal y no formal, destacar las prácticas musicales latinoamericanas y promover la superación de visiones y prácticas homogeneizadoras.

Tratamos de crear arreglos para las diferentes etapas del desarrollo de los estudiantes de música, que podrán requerir ajustes para cada grupo de intérpretes. Incentivamos a los educadores a realizar adaptaciones para sus compañeros estudiantes, ya sea en educación musical o en otras áreas del conocimiento.

Cabe mencionar que durante la investigación realizada para este trabajo, notamos una laguna en la formación de los estudiantes de música en Brasil respecto al estudio de las prácticas musicales hispanoamericanas al analizar los planes de estudio de las carreras de música en las universidades federales brasileñas.

²⁸ Kai Maxnuk https://www.instagram.com/bluebutnoclue?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MXQzaDM3amlrYzZteg==

Capítulo 1

A Nova Canção Chilena | *La Nueva Canción Chilena*

Nova Canção Chilena

O termo *Nueva Canción Chilena* surgiu em 1969, em função do Primeiro Festival da Nova Canção Chilena e se referia a um grupo de artistas que atuava no início dos anos de 1960, em busca do resgate da música popular tradicional e a inclusão da tradição musical andina.

Embora não tenha surgido com princípios musicais definidos, esta prática tinha como características além de letras engajadas politicamente, o uso de ritmos tradicionais de diversas regiões do Chile, instrumentações andinas mapuches²⁹ e cordofones de diversas procedências para assim construir uma imagem identitária que inclui representações rurais, a cultura andina, os povos indígenas e a classe trabalhadora (SALAZAR; PINTO, 2002 apud ARANTES, 2011).

Na campanha eleitoral chilena de 1970 surge a Unidade Popular coalizão de partidos de esquerda, com o candidato socialista Salvador Allende que recebe o apoio dos artistas envolvidos com a *Nueva Canción Chilena*. Durante o governo de Allende, os artistas do movimento continuaram ativos e participantes do projeto de governo da Unidade Popular até 1973, ano em que ocorre o golpe de estado. As forças armadas assumem o governo e perseguem os artistas relacionados com os partidos socialistas. O movimento *Nueva Canción Chilena* se torna ilegal e proibido.

Entre os representantes da *Nueva Canción Chilena* podemos citar Violeta Parra, Víctor Jara, Ángel Parra, Isabel Parra, Patricio Manns, Payo Grondona, Luis Advis, Margot Loyola, Héctor Pavez, Rolando Alarcón, os conjuntos Inti-Illimani, e Quilapayún.

lista de reprodução

Nueva Canción Chilena

La expresión Nueva Canción Chilena surgió en 1969, a partir del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, se refería a un grupo de artistas que, dos años antes, en 1960, buscando rescatar la música popular tradicional e incluir la tradición musical andina.

Si bien no surgió con principios musicales definidos, esta práctica tiene características que van más allá de letras con motivaciones políticas o del uso de ritmos tradicionales de diversas regiones de Chile, instrumentación mapuche andina e instrumentos de cuerda de diversos orígenes para construir una imagen identitaria que incluye la representación del campo, la cultura andina, los pueblos indígenas y la clase trabajadora (SALAZAR; PINTO, 2002 apud ARANTES, 2011).

En la campaña electoral chilena de 1970, surgió la Unidad Popular, una coalición de partidos de izquierda, con el candidato socialista Salvador Allende apoyado por los artistas vinculados con la Nueva Canción Chilena. Durante el gobierno de Allende, los artistas del movimiento se mantuvieron activos y participaron en el proyecto de gobierno de la Unidad Popular hasta 1973, año del golpe de Estado. Las fuerzas armadas toman el gobierno y persiguen a los artistas vinculados a los partidos socialistas. A partir del golpe de Estado el movimiento de la Nueva Canción Chilena es considerado ilegal y prohibido.

Entre los representantes de la Nueva Canción Chilena, podemos mencionar a Violeta Parra, Víctor Jara, Ángel Parra, Isabel Parra, Patricio Manns, Payo Grondona, Luis Advis, Margot Loyola, Héctor Pavez, Rolando Alarcón y los grupos Inti-Illimani y Quilapayún.

lista de reproducción

<https://open.spotify.com/playlist/3E3lgEJQ0gHbYfoyxEGlwF?si=Nb9hqq53QTePDNGzZW0tGg>

²⁹ Comunidade indígena localizada na região Araucana da América do Sul.

¹ Comunidad indígena localizada en la región Araucana de Sudamérica.

Paloma Ausente (Violeta Parra)

O primeiro fonograma catalogado desta canção faz parte do repertório do disco *“Recordando Chile”* de 1965 (Ríos, 2018). Vale considerar que entre 1961 e 1965 Violeta Parra morou na Argentina e percorreu Europa.

A letra de *“Paloma Ausente”* retrata em primeira pessoa, alguém angustiado e saudoso, ao mesmo tempo esperançoso pelo futuro vindouro. Religiosidade é tema que perpassa toda a obra de Violeta Parra, nesta canção a compositora cita o símbolo da pomba branca e menciona a *“Arca da Aliança”* na terceira estrofe.

El primer fonograma catalogado de esta canción forma parte del repertorio del álbum “Recordando Chile” de 1965 (Ríos, 2018). Cabe recordar que entre 1961 y 1965, Violeta Parra vivió en Argentina y viajó por Europa.

La letra de “Paloma Ausente” retrata, en primera persona, a alguien angustiado y nostálgico, a la vez con esperanzas en el futuro. La religiosidad es un tema que impregna toda la obra de Violeta Parra; en esta canción, la compositora cita el símbolo de la paloma blanca y menciona el “Arca de la Alianza” en la tercera estrofa.

Paloma Ausente

Cinco noches que lloro por los caminos,
cinco cartas escritas se llevó el viento,
cinco pañuelos negros son los testigos,
de los cinco dolores que llevo adentro.
Paloma ausente, blanca paloma, rosa naciente.
Paso lunas enteras mirando el cielo,
con un solo deseo en el pensamiento,
que no descienda herida mi palomita,
la que viene fundida los elementos.
Paloma ausente, blanca paloma, rosa naciente.
Dice un papel escrito con tinta verde,
que teniendo paciencia todo se alcanza,
una que bien la tuvo salió bailando,
de su jardín, al Arco de las Alianzas.
Paloma ausente, blanca paloma, rosa naciente.
Una jaula del aire viene bajando,
con todos sus barrotes de calaminas,
todos los pajarillos vienen trinando,
sin embargo, distingo a mi golondrina.
Paloma ausente, blanca paloma, rosa naciente.
Voy a ponerme un traje de mariposa,
mañana cuando llegue mi palomita,
en los dedos banderas de tres colores,
y en las pestañas miles de candelillas
Paloma ausente, blanca paloma, rosa naciente.

Pomba Ausente

Cinco noites eu choro pelos caminhos,
cinco cartas escritas o vento levou,
cinco lenços pretos são testemunhas,
das cinco dores que carrego dentro,
Paloma ausente, pomba branca rosa brotando.
Paso luas inteiras olhando o céu,
Somente com um desejo no pensamento,
Que não desça ferida minha pombinha,
que vem fundida nos elementos.
Paloma ausente, pomba branca rosa brotando.
Diz num papel escrito em tinta verde,
Que tendo paciência tudo se alcança,
Uma que teve saiu dançando,
do seu jardim, ao Arco das Alianças.
Paloma ausente, pomba branca rosa brotando.
Uma gaiola pelo ar vem descendo,
com todas suas grades calamina³⁰,
todos os passarinhos vêm cantando,
porém, enxergo a minha andorinha.
Paloma ausente, pomba branca rosa brotando.
Eu vou vestir uma fantasia de borboleta,
amanhã, quando chegue a minha pombinha,
entre os dedos bandeiras de três cores,
e nos cílios milhares de amentos³¹.
Paloma ausente, pomba branca rosa brotando.

³⁰ Minério de Zinco, nesta letra com o sentido de liga metálica.

³¹ Tipo específico de classificação de flor pelo seu formato.

Paloma Ausente

Violeta Parra

C



Cin co no ches que llo ro por los ca mi nos,
 Pa so lu nas en te ras mi ran do.al cie lo
 Di ce.un pa pel es cri to con tin ta ver de
 U na jau la del ai re vie ne ba jan do
 Voy a po ner me.un tra je de ma ri po sa

5

F

G



cin co car tas es cri tas que lle vo.el vien to,
 con un so lo de se o.en el pen sa mien to
 que te nien do pa cie cia to do se.al can za
 con to dos sus ba rro tes de ca la mi nas
 ma ña na cuan do lle gue mi pa lo mi ta

9

F

G



cin co pa ñue los ne gros son los tes ti gos
 que no de scien da.he ri da mi pa lo mi ta
 u na que bien la tu vo sa lió bai lan do
 to dos los pa ja ri llos vie nen tri nan do
 en los de dos ban de ras de tres co lo res

13

D

G



de los cin co do lo res que lle vo.a den tro
 la que vie ne fun di da.a los e le men tos
 de su jar dín al Ar co de las A lian zas
 sin en bar go dis tin go.a mi go lon dri na
 y.en las pes ta ñas mi les de can de li llas

16

Em

Dm

C

Am

D

Fm

Em

Dm

C



pa lo ma.au sen te blan ca pa lo ma ro sa na cien te

Violeta Parra

Violeta del Carmen Parra Sandoval (1917-1967), de origem campesina, filha de pai professor de música e mãe camponesa. Violeta Parra foi a quinta mais velha dos onze filhos da família.

Violeta Parra foi compositora, intérprete e investigadora da música popular. A cultura e a música de tradição popular são a matéria prima da sua obra que além de música, aborda as artes plásticas. Violeta produziu também pinturas, esculturas, cerâmicas e bordados.

Violeta Parra realizou "sem descanso, uma atividade tripla de investigadora, intérprete e criadora" (TORRES, 2004, p 57), assumindo assim um papel de pesquisadora da música popular rural, que não somente permearia toda sua produção, mas que se tornaria o embrião do movimento Nueva Canción Chilena.

É possível observar nas canções da artista, sua visão de mundo que Torres Alvarado (2004) categoriza em três eixos temáticos: o mundo, o humano e o divino. Assim, o mundo que reflete sua experiência dentro da sociedade chilena, expondo injustiças, misérias e as mazelas sociais da sua época, consideradas pela autora derivadas da estrutura de poder simbolizadas na figura dos presidentes chilenos do séc XX. Por outro lado, o humano, os assuntos mais transcendentais da condição humana, o registro do drama vida e morte. E finalmente o divino, que se apresenta numa visão crítica que por um lado distingue a religiosidade do oprimido, e por outro a igreja como instituição mancomunada com as instituições de poder.

Violeta del Carmen Parra Sandoval (1917-1967), de origen campesino, hija de un maestro de música y una campesina. Violeta Parra fue la quinta de los once hijos de la familia.

Violeta Parra fue compositora, intérprete e investigadora de la música popular. La cultura popular tradicional y la música son la materia prima de su obra, que, además de la música, aborda las artes visuales. Violeta también trabajó con pintura, escultura, cerámica y bordado.

Violeta Parra realizó "sin descanso, una triple actividad de investigadora, intérprete y creadora" (TORRES, 2004, p. 57), asumiendo así un rol de investigadora de la música popular rural, que no sólo permearía toda su producción, sino que se convertiría en el embrión del movimiento de la Nueva Canción Chilena.

En las canciones de la artista, es posible observar su cosmovisión, que Torres Alvarado (2004) categoriza en tres ejes temáticos: el mundo, lo humano y lo divino. Así, el mundo refleja su experiencia dentro de la sociedad chilena, exponiendo las injusticias, la miseria y los males sociales de su época, considerados por la autora como derivados de la estructura de poder simbolizada en la figura de los presidentes chilenos del siglo XX. Por otro lado, lo humano, las cuestiones más trascendentes de la condición humana, el registro del drama de la vida y la muerte. Y finalmente, lo divino, que se presenta en una visión crítica que, por un lado, distingue la religiosidad de los oprimidos y, por otro, a la iglesia como institución en connivencia con las instituciones de poder.

www.fundacionvioletaparra.org

https://drive.google.com/drive/folders/1tB2Kej4r_Z-vhykyKAWzF-3h4dCBHseh?usp=sharing

https://open.spotify.com/playlist/2R0CLXDO8wYtjCIL5aND0u?si=vx_AJGigQfKkrcOfgtnRIw



Violeta Parra

Arranjo de Paloma Ausente

Este arranjo foi desenvolvido para grupo de estudantes de nível intermediário/ avançado, no contexto de prática de conjunto. Encorajamos os professores e professoras a fazer adaptações, caso necessário, para as características do grupo que for interpreta-lo.

Usamos como referências os fonogramas com Violeta Parra, do disco “El Folklore Y La Pasión” do ano 1994 e a regravação de Inti-Illimani, presente no disco “El Canto de Todos” lançado em 2017 de onde resgatamos materiais diversos que incluímos em nosso arranjo. A releitura de Inti-Illimani conta com a voz principal do cantor cubano Pablo Milanés e propõe maior variedade de timbres no arranjo e mantem a essência melódica do original da compositora. A orquestração inclui uma ampla variedade de cordofones, aerofones, além de vários cantores.

O motivo rítmico usado ao longo de todo o arranjo é uma célula oriunda da tradição da música popular chilena, manipulada tanto para caracterizar quanto para descaracterizar a mesma.

Arreglo de Paloma Ausente

Este arreglo fue desarrollado para un grupo de estudiantes de nivel intermedio/avanzado, en el contexto de la práctica de grupo. Incentivamos a los profesores a realizar adaptaciones, si necesario, para las características del grupo que lo interpretará.

Utilizamos como referencia los fonogramas con Violeta Parra, del álbum “El Folklore Y La Pasión” de 1994, y la regrabación de Inti-Illimani, presente en el álbum “El Canto de Todos”, lanzado en 2017, de la cual rescatamos varios materiales que incluimos en nuestro arreglo. La reinterpretación de Inti-Illimani presenta la voz principal del cantante cubano Pablo Milanés y propone una mayor variedad de timbres en el arreglo, que mantiene la esencia melódica del original. La orquestación incluye una amplia variedad de instrumentos de cuerda, aerófonos y varios cantantes. El motivo rítmico utilizado en todo el arreglo es una célula originaria de la tradición musical popular chilena, manipulada tanto para caracterizarla como para descaracterizarla.



célula rítmica

O solo de sax presente em nosso arranjo entre os compassos 77 até 86 e o pedal harmônico no acompanhamento, foram aproveitados da versão de Inti-Illimani. No interlúdio instrumental entre os compassos 87 e 103 utilizamos a melodia da introdução da mesma versão, juntamente com a ideia do esvaziamento do arranjo neste ponto.

El solo de saxo en nuestro arreglo, entre los compases 77 y 86, y el pedal armónico del acompañamiento se tomaron de la versión de Inti-Illimani. En el interludio instrumental, entre los compases 87 y 103, usamos la melodía de la introducción de la misma versión, junto con la idea de que el arreglo se quedara vacío en este punto.



passagem instrumental

Na penúltima estrofe entre os compassos 104 e 113 a ideia do pedal harmônico é mantida, reforçando o caráter soturno da letra, para exagerar o contraste com o refrão seguinte, onde a letra toma um caráter esperançoso.

O contexto modal desta música nos fonogramas usados como referência foram mantidos, embora tenha sido inteiramente rearmônica.

Optamos por deixar as estrofes com centros tonais diferentes. A primeira estrofe em Dó, a segunda, uma terça ascendente (Mi), a seguinte uma segunda descendente (Ré) e finaliza uma segunda ascendente (Mi) que imita o eixo da melodia

A última estrofe modula uma terça ascendente do centro tonal primário do arranjo para Mi maior e a letra é cantada a duas vozes. A mudança de tom visa reforçar o caráter emotivo. O canto em duo, busca acrescentar uma nova sensação sonora à melodia.

A introdução nos compassos 1-20 foi composta por último de modo a acrescentar um novo elemento inédito, a partir da manipulação de elementos já presentes neste arranjo. Para esta introdução, buscamos inspiração em gravações da banda de rock chilena *Los Jaivas*³², para criar a atmosfera do acompanhamento da sessão rítmica. O arranjo acaba ralentando, assim como as versões de referência.

En la penúltima estrofa, entre los compases 104 y 113, se mantiene la idea del pedal armónico, reforzando el carácter sombrío de la letra y acentuando el contraste con el estribillo siguiente, donde la letra adquiere un carácter de esperanza.

Se mantuvo el contexto modal de esta canción como en los fonogramas de referencia, aunque se rearmónizó por completo.

Optamos por dejar las estrofes con diferentes centros tonales. La primera estrofa en Do, la segunda estrofa una tercera ascendente (Mi), la siguiente, una segunda descendente (Re) y termina con una segunda ascendente (Mi) que imita el eje de la melodía.

*La última estrofa modula una tercera ascendente desde el centro tonal principal del arreglo hasta Mi mayor, y la letra se canta a dos voces. El cambio de tono busca reforzar el carácter emotivo. El canto a dúo busca añadir una nueva sensación sonora a la melodía. La introducción de los compases 1-20 se compuso al final para añadir un elemento nuevo e inédito, manipulando elementos ya presentes en este arreglo. Para esta introducción, nos inspiramos en grabaciones de la banda de rock chilena *Los Jaivas*⁸ para crear la atmósfera del acompañamiento rítmico. El arreglo termina desacelerando, al igual que las versiones de referencia.*

³² Banda de rock formada em 1963 que utiliza elementos da música popular urbana chilena e da música tradicional andina.

Banda de rock formada en 1963 que utiliza elementos de la música popular urbana chilena y la música tradicional andina.

Paloma Ausente

♩. = 70

Voz

Sax Soprano

Guitarra

Piano

Baixo Elétrico

Bateria

duo com guitarra

f

com distorção duo com sax

f

Am

F

Dm

Am

F

Dm

mf

simile

1 >

2

3

4

5

6

V.

Sax

Guit.

Pno.

B. El.

Bat

2

2

2

2

Am

F

G7

D

Am

F

G7

D

7

8

9

10

11

12

13

V.
 Sax
 Guit.
 Pno.
 B. El.
 Bat

Dm G7 F Am
 Dm G7 F Am

14 15 16 17 18 19

A

V.
 Sax
 Guit.
 Pno.
 B. El.
 Bat

Cin co no ches que llo ro por los ca mi

C C7M C7
 Am C C7M C7

Am C C7M C7

20 21 22 23

V. nos, cin co car tas es cri tas que lle vo.el vien to,
 Sax.
 Guit. Am7 sem distorção Fm F simile Gm7 Bb7M
 Pno. Am7 Fm F Gm7 Bb7M
 B. El. Am7₂ Fm₂ F Gm7₂ Bb7M
 Bat.

24 25 26 27 28

V. cin co pa ñue los ne gros son los tes ti gos de los cin co do lo
 Sax.
 Guit. F Fm Em7 D/F#
 Pno. F Fm Em7 D/F#
 B. El. F Fm Em7₂ D/F#₂
 Bat.

29 30 31 32 33

B

V.
 res que lle vo.a den tro pa lo ma.au sen te Pa so lu nas en te____

Sax
 Dm7/F G7 Dm7 F6 C E

Guit.
 Dm7/F G7 Dm7 F6 C E

Pno.
 Dm7/F G7 Dm7 F6 C E

B. El.
 Dm7/F G7 Dm7 F6 C E

Bat
 34 35 36 37 38 39

V.
 — ras mi ran do.al cie lo con un so lo de se — o.en el pen sa

Sax
 E7M E7 C#m7 Am A

Guit.
 simile E7M E7 C#m7 Am A

Pno.
 E7M E7 C#m7 Am A

B. El.
 E7M E7 C#m7 Am A

Bat
 40 41 42 43 44

V. mien to: que no desc en de rí a mi pa lo mi
 Sax
 Guit. Bm7 D7M A Am G#m7
 Pno. Bm7 D7M A Am G#m7
 B. El. Bm7₂ D7M A Am G#m7₂
 Bat

45 46 47 48 49

V. ta, la que vie ne.es con di da.en los e le men tos pa lo ma.au sen te
 Sax
 Guit. F#/A# F#m7/A B7 F#m7 A6 E
 Pno. F#/A# F#m7/A B7 F#m7 A6 E
 B. El. F#/A#₂ F#m7/A₂ B7 F#m7 A6 E
 Bat

50 51 52 53 54 55

C

V. E C#m F#/A# A G#m F#m E

blan ca pa lo ma ro sa na cien te

Sax.

Guit. E C#m F#/A# A G#m F#m E D

Pno. C#m F#/A# A G#m F#m E D

B. El. C#m F#/A# A G#m F#m E D

Bat.

56 57 58 59 60 61

V. _ to contin ta ver de, que te nien do pa cien _ cia to do se.al can za u na que bien la tu

Sax.

Guit. D7M D7 Bm7 Gm G9 Am7 C7M G

simile

Pno. D7M D7 Bm7 Gm G9 Am7 C7M G

B. El. D7M D7 Bm7 Gm G9 Am7 C7M G

Bat.

62 63 64 65 66 67 68 69

V. — vo sa lió bai lan do de su jar din al ar co de las a lian zas pa lo ma.au

Sax

Guit. Gm F#m7 E/G# Em7/G A7/G Em7

Pno. Gm F#m7 E/G# Em7/G A7/G Em7

B. El. Gm F#m7 E/G# Em7/G A7/G Em7

Bat

70 71 72 73 74 75 76

D

V. sen te

Sax

Guit. G/D D D A♭m(♭5)/D G/D D A/C#

Pno. G/D D D A♭m(♭5)/D G/D D A/C#

B. El. G/D D D A♭m(♭5)/D G/D D A/C#

Bat

77 78 79 80 81 82 83 84 85

Score for measures 86-89, featuring V., Sax, Guit., Pno., B. El., and Bat.

Measure 86: Saxophone plays a half note G4 (F#4 in key signature). Guitar plays a quarter note G4. Piano and Bass play a half note G3. Bass Drum plays a quarter note G3.

Measure 87: Saxophone plays a half note A4 (G#4 in key signature). Guitar plays a quarter note A4. Piano and Bass play a half note A3. Bass Drum plays a quarter note A3.

Measure 88: Saxophone plays a half note B4 (A#4 in key signature). Guitar plays a quarter note B4. Piano and Bass play a half note B3. Bass Drum plays a quarter note B3.

Measure 89: Saxophone plays a half note C5 (B#4 in key signature). Guitar plays a quarter note C5. Piano and Bass play a half note C4. Bass Drum plays a quarter note C4.

Chord progressions for Piano and Bass: D/F# (86), D/F# (87), E7 (88), D/F# (89).

Score for measures 90-93, featuring V., Sax, Guit., Pno., B. El., and Bat.

Measure 90: Saxophone plays a half note D5 (C#4 in key signature). Guitar plays a quarter note D5. Piano and Bass play a half note D4. Bass Drum plays a quarter note D4.

Measure 91: Saxophone plays a half note E5 (D#4 in key signature). Guitar plays a quarter note E5. Piano and Bass play a half note E4. Bass Drum plays a quarter note E4.

Measure 92: Saxophone plays a half note F5 (E#4 in key signature). Guitar plays a quarter note F5. Piano and Bass play a half note F4. Bass Drum plays a quarter note F4.

Measure 93: Saxophone plays a half note G5 (F#4 in key signature). Guitar plays a quarter note G5. Piano and Bass play a half note G4. Bass Drum plays a quarter note G4.

Chord progressions for Piano and Bass: E7 (90), Bm/D (91), A/C# (92), Bm/D (93).

Score for measures 94-97, featuring V., Sax, Guit., Pno., B. El., and Bat.

Measure 94: V. (rest), Sax (A/C#), Guit. (rest), Pno. (A/C#), B. El. (A/C#), Bat. (drums).

Measure 95: V. (rest), Sax (D/F#), Guit. (rest), Pno. (D/F#), B. El. (D/F#), Bat. (drums).

Measure 96: V. (rest), Sax (E7), Guit. (rest), Pno. (E7), B. El. (E7), Bat. (drums).

Measure 97: V. (rest), Sax (D/F#), Guit. (rest), Pno. (D/F#), B. El. (D/F#), Bat. (drums).

Score for measures 98-101, featuring V., Sax, Guit., Pno., B. El., and Bat.

Measure 98: V. (rest), Sax (E7), Guit. (rest), Pno. (E7), B. El. (E7), Bat. (drums).

Measure 99: V. (rest), Sax (Bm/D), Guit. (rest), Pno. (Bm/D), B. El. (Bm/D), Bat. (drums).

Measure 100: V. (rest), Sax (A/C#), Guit. (rest), Pno. (A/C#), B. El. (A/C#), Bat. (drums).

Measure 101: V. (rest), Sax (Bm), Guit. (rest), Pno. (Bm), B. El. (Bm), Bat. (drums).

E_C

V.
 Sax
 Guit.
 Pno.
 B. El.
 Bat

U na jau la del ai re vie ne ba jan do

A
 A
 Am7
 Am7
 Am7

102 103 104 105 106 107

V.
 Sax
 Guit.
 Pno.
 B. El.
 Bat

F Gm F G
 con to dos sus ba rro tes de ca la mi na to dos los pa ja ri llos vie nen tri nan do;

F7M/A G7(9)/A F7M/A G7(9)/A
 F7M/A G7(9)/A F7M/A G7(9)/A
 F7M/A G7(9)/A F7M/A G7(9)/A

108 109 110 111 112 113 114 115

D G Em C C com sax..... Am D Fm Em
 V. sin em bar go dis tin go.a mi go lon dri na pa lo ma.au sen te blan pa lo ma ro sa na
 Sax
 Guit. D/F# simile G7/F C/E D F6 Em7
 Pno. D/F# G7/F C/E D F6 Em7
 B. El. D/F# G7/F C/E D F6 Em7
 Bat 116 117 118 119 120 121 122 123

Dm C **F**
 V. cien te Voy a po ner me.un tra je de ma ri po
 Sax
 Guit. Dm7 C E7M E7 simile
 Pno. Dm7 C E E7M E7
 B. El. Dm7 C E E7M E7
 Bat 124 125 126 127 128

V.
 sa ma ña na cuan do lle gue mi pa lo mi ta,

Sax

Guit.
 C#m7 Am A Bm7 D7M

Pno.
 C#m7 Am A Bm7 D7M

B. El.
 C#m7 2 Am 2 A Bm7 2 D7M

Bat

129 [>] 130 [>] 131 132 133 [>]

V.
 en los de dos ban de ras de tres co lo res

Sax

Guit.
 A Am G#m7

Pno.
 A Am G#m7

B. El.
 A Am G#m7 2

Bat

134 [>] 135 136 137

V. y.en las pes ta ñas mi les de can de li llas pa lo ma.au sen te

Sax

Guit. F $\sharp$ /A $\sharp$ F $\sharp$ m7/A B7 F $\sharp$ m7 A6 E

Pno. F $\sharp$ /A $\sharp$ F $\sharp$ m7/A B7/A F $\sharp$ m7(11) A6 E

B. El. F $\sharp$ /A $\sharp$ ₂ F $\sharp$ m7/A₂ B7/A F $\sharp$ m7(11) A6 E

Bat

138 139 140 141 142

V. blan pa lo ma ro sa na cien te

Sax

Guit. E C $\sharp$ m F $\sharp$ /A $\sharp$ Am G $\sharp$ m F $\sharp$ m E

Pno. E C $\sharp$ m F $\sharp$ /A $\sharp$ Am G $\sharp$ m F $\sharp$ m E

B. El. E C $\sharp$ m F $\sharp$ /A $\sharp$ Am G $\sharp$ m F $\sharp$ m E

Bat

143 144 145 146 147

$\text{♩} = 40$ $\text{♩} = 30$

Manifiesto (Victor Jara)

O fonograma desta canção foi lançado postumamente no disco “Manifiesto”, em 1974. Não tivemos acesso a cópias físicas dos fonogramas originais, utilizamos como referência para nossas transcrições as versões disponíveis *on line*.

Nesta canção Víctor Jara faz uma descrição poética do movimento Nueva Canción Chilena, sinaliza na letra o compromisso político dos personagens envolvidos, o ideário do movimento e a relevância de Violeta Parra para o mesmo.

El fonograma de esta canción se publicó póstumamente en el álbum “Manifiesto” en 1974. No tuvimos acceso a copias físicas de los fonogramas originales, por lo que utilizamos las versiones disponibles en línea como referencia para nuestras transcripciones.

En esta canción, Víctor Jara ofrece una descripción poética del movimiento de la Nueva Canción Chilena, y en la letra destaca el compromiso político de los personajes involucrados, la ideología del movimiento y la relevancia de Violeta Parra.

Manifiesto Manifesto

Yo no canto por cantar	Eu não canto por cantar
Ni por tener buena voz	Nem por ter boa voz
Canto porque la guitarra	Canto porque o violão
Tiene sentido y razón	Tem sentido e razão
Tiene corazón de tierra	Tem coração de terra
Y alas de palomita	E asas de pombinha
Es como el agua bendita	É como água benta
Santigua glorias y penas	Benzer glórias e tristezas
Aquí se encajó mi canto	Aqui se encaixou meu canto
Como dijera Violeta	Como dissera Violeta
Guitarra trabajadora	Violão trabalhador
Con olor a primavera	Com cheiro de primavera
Que no es guitarra de ricos	Que não é violão de ricos
Ni cosa que se parezca	Ou qualquer coisa parecida
Mi canto es de los andamios	Meu canto é dos andaimes
Para alcanzar las estrellas	Para alcançar as estrelas
Que el canto tiene sentido	Pois o canto tem sentido
Cuando palpita en las venas	Quando palpita nas veias
Del que morirá cantando	De quem morrerá cantando
Las verdades verdaderas	As verdades verdadeiras
No las lisonjas fugaces	Não as bajulações rasas
Ni las famas extranjeras	Nem as famas estrangeiras
Sino el canto de una lonja	Mas o canto de uma fresta
Hasta el fondo de la tierra	Até o fundo da terra
Ahí donde llega todo	Ali onde chega tudo
Y donde todo comienza	E onde tudo começa
Canto que ha sido valiente	Canto que foi valente
Siempre será canción nueva	Sempre será canção nova

Manifiesto

Victor Jara

♩. = 50

Bm A Em F#m7 G7M/D

6 G7M A F#m7 Bm

11 Bm Bm A Em F#m7

Yo no can to por can tar ni por te ner bue na vo_ oz

18 Bm Bm A Em Bm

can to por que la_ gui ta rra tie ne sen ti do y ra zó_ ón

25 Em A Em A D G

tie ne co ra zón de tie rra y a las de pa lo mi ta es_ como el a gua ben
a quí se en ca jo mi can to co mo di jie ra Vio le ta gui_ ta rra tra ba ja

31 A Em D A D

di ta san_ ti gua glo ras y pe nas_
do ra con_ o lor a pri ma ve ra_

35 Bm Bm A Em F#m7 Bm

que no es gui ta rra_ de ri cos. ni co sa que se pa rez ca mi can to es de los an

43 Em

da mios_ pa ra alcan zar las es tre_ llas que el can to tie ne sen
no las lí son jas fu

50 A Em A D G A Em

ti do_ cuan do pal pi ta.e las ve nas del_ que mo ri rá can tan do
ga ces_ ni las fa mas ex tran ge ras si_ no.el can to de.u na.a lon dra

56 D A D

las_ ver da des ver da de ras_
has_ ta.el fon do de la tie rra

59 Bm A Em F#m7 G7M/D G7M A F#m7 Bm

68 Bm Bm A Em F#m7

nue_ de lle ga to do_ y don de to do co mien za

75 Bm Bm A Em Bm

can_ to que.a si do va liente_ siem pre se rá can cón nue_ va

82 Bm A Em Bm Bm A Em Bm

siem pre se rá can cón nue_ va siem pre se rá can cón nue_ va

Víctor Jara

Víctor Lidio Jara Martínez nasceu em 1932, em uma humilde família rural, assim como Violeta Parra. Passou a infância no campo, em Chillan Viejo, situado a 500 km ao sul de Santiago, migrou com a família para a capital do Chile em 1944.

Jara produziu oito LPs no período de 1966 até 1973, ano do golpe militar no Chile. O compositor foi preso e assassinado o mesmo ano.

A obra do compositor chileno aborda as injustiças sofridas pelos trabalhadores e os marginalizados, revela sua preocupação com a luta contra a opressão e a desigualdade. Víctor Jara narra as dificuldades da vida cotidiana e a importância da memória, celebrando as relações humanas e a luta dos mais humildes.

O camponês, os operários, estudantes, trabalhadores urbanos, os excluídos de forma geral são os personagens de suas músicas, seja em temáticas de amor ou críticas sociais. Nos seus LPs, Víctor Jara gravou, suas próprias composições, temas tradicionais da cultura popular chileno e hispano-americano e também composições de terceiros. Nas suas produções, Jara utilizou tanto instrumentos da tradição popular como sinfônicos e elétricos, inclusive conjunto de rock como acompanhamento, mas sempre a serviço do caráter popular de suas músicas. A partir de 1970 o ativismo político que já era presente no compositor se intensifica, o que se reflete em suas letras (SCHMIEDECKE, 2013).

Víctor Lidio Jara Martínez nació en 1932 en el seno de una familia rural humilde, al igual que Violeta Parra. Pasó su infancia en el campo, en Chillán Viejo, a 500 km al sur de Santiago, y se mudó con su familia a la capital de Chile en 1944.

Víctor Jara produjo ocho LP entre 1966 y 1973, año del golpe militar en Chile. El compositor fue arrestado y asesinado ese mismo año.

La obra del compositor chileno aborda las injusticias que sufren los trabajadores y los marginados, revelando su preocupación por la lucha contra la opresión y la desigualdad. Víctor Jara narra las dificultades de la vida cotidiana y la importancia de la memoria, celebrando las relaciones humanas y la lucha de los más humildes.

Los campesinos, los obreros, los estudiantes, los trabajadores urbanos y los excluidos en general son los protagonistas de sus canciones, ya sea en temas de amor o de crítica social. En sus LP, Víctor Jara grabó sus propias composiciones, temas tradicionales de la cultura popular chilena e hispanoamericana, así como composiciones de otros artistas. En sus producciones, Jara utilizó instrumentos de la tradición popular, así como instrumentos sinfónicos y eléctricos, incluyendo una banda de rock como acompañamiento, pero siempre al servicio del carácter popular de sus canciones. A partir de 1970, el activismo político que ya estaba presente en el compositor se intensificó, lo cual se refleja en sus letras (SCHMIEDECKE, 2013).

<https://fundacionvictorjara.org/>

https://drive.google.com/drive/folders/1tB2Kej4r_Z-vhykyKAWzF-3h4dCBHseh?usp=sharing

https://open.spotify.com/playlist/4woFFzUsOV12XMi9RfP0hn?si=6zSoM3F_TS-vHPW-l7zB2A

Arranjo de Manifiesto

Este arranjo foi pensado para estudantes iniciantes. Propomos que os estudantes cantem e o professor faça o acompanhamento ao violão. A percussão pode ficar a cargo de estudantes.

Arreglo de Manifiesto

Este arranjo foi pensado para estudantes iniciantes. Propomos que os estudantes cantem e o professor faça o acompanhamento ao violão. A percussão pode ficar a cargo de estudantes.

Manifesto

2 3 4 5

Voz

Violão

Bateria

6 7 8 9

Vo.

Viol.

Bat.

10 11 12

Vo.

Yo no can to por — can tar ni por te ner bue na

Em Em Em Em D

Viol.

Bat.

13 14 15

Vo. *vo* — *oz* can to por que la — gui ta rra

Viol. *Am7* *Bm7* *Em* *Simile*

Bat.

16 17 18 19

Vo. tie ne sen ti do.y ra zó. — ón.

Viol. *Em* *D* *Am* *Em*

Bat.

20 21 22 23

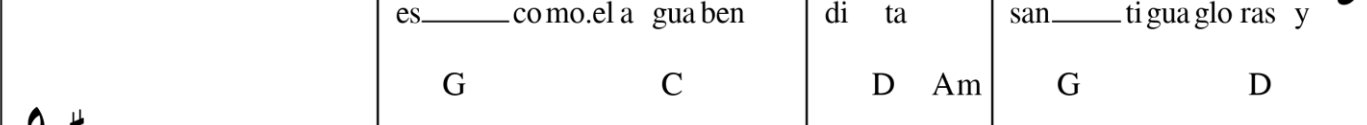
Vo. tie ne co ra zón de tie rra y a las de pa lo mi ta

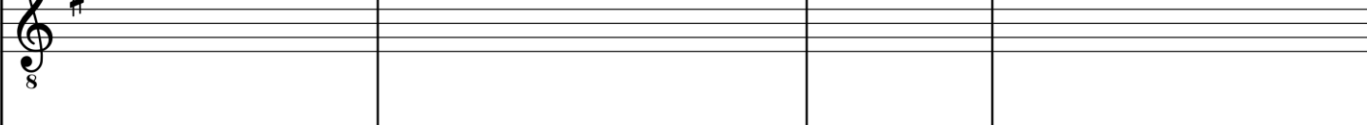
Viol. *Am7* *D7* *Am7* *D*

Bat.

24 25 26 27

Vo. 
 es _____ co mo. el a gua ben di ta san _____ ti gua glo ras y

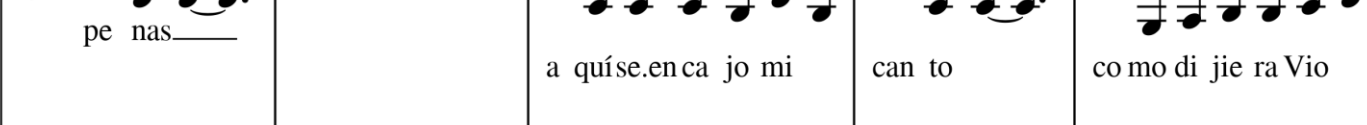
Viol. 
 8

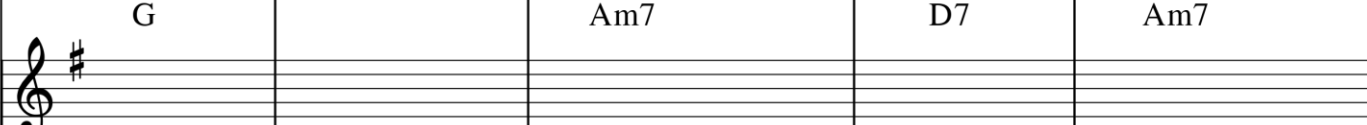
Bat. 
 8

G C D Am G D

28 29 30 31 32

Vo. 
 pe nas _____ a quí se. en ca jo mi can to co mo di jie ra Vio

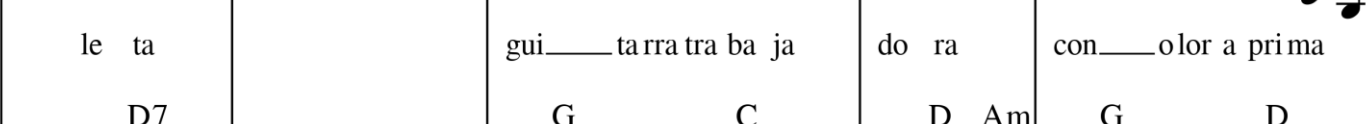
Viol. 
 8

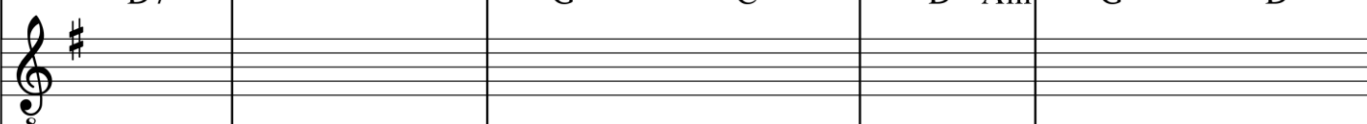
Bat. 
 8

G Am7 D7 Am7

33 34 35 36 37

Vo. 
 le ta gui _____ ta rra tra ba ja do ra con _____ o lor a prima

Viol. 
 8

Bat. 
 8

D7 G C D Am G D

38 39 40 41

Vo.
ve ra_
G
Em

Viol.
s

Bat.
s

42 43 44

Vo.
ni co sa que se pa rez ca mi can to.es de los an
Em D Am7 Bm7 Em

Viol.
s

Bat.
s

45 46 47 48

Vo.
da mios_ pa ra.alcan zar las es tre_ llas
Em D Am Em7

Viol.
s

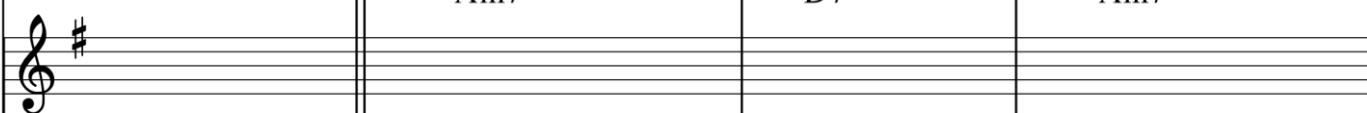
Bat.
s

49 50 51 52

Vo. 

que.el can to tie ne sen ti do_____ cuando pal pi ta.e las

Am7 D7 Am7

Viol. 

Bat. 

53 54 55 56

Vo. 

ve nas del_____ que mo ri rá can tan do

D7 G C D Am

Viol. 

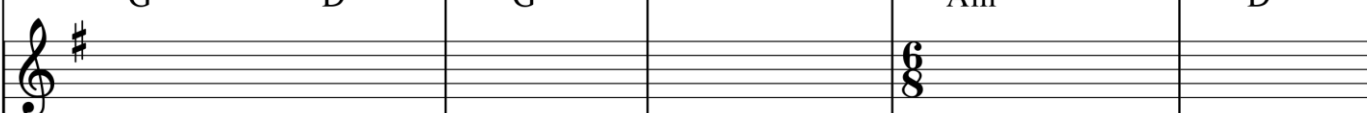
Bat. 

57 58 59 60 61

Vo. 

las_____ ver da des ver da de ras_____ no las li son jas fu ga ces_____

G D G Am D

Viol. 

Bat. 

62 63 64 65 66

Vo. ni las fa mas ex tran ge ras si no el can to de u na a lon dra

Am D G C D Am

Viol. 8

Bat. H

67 68 69 70 71

Vo. has ta el fondo de la tie rra

G D G

Viol. 8

Bat. H

72 73 74 75 76

Vo.

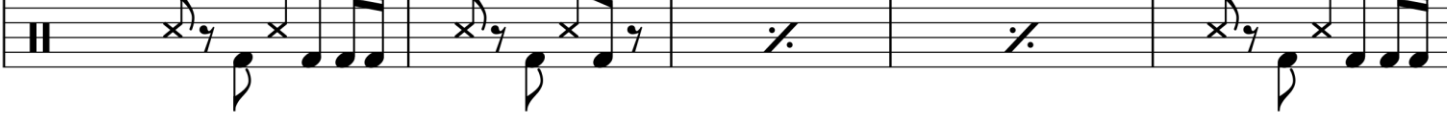
Viol. 8

Bat. H

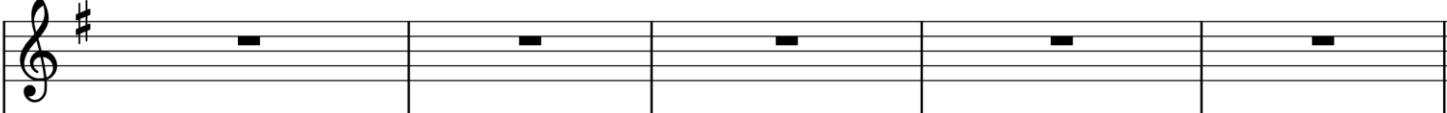
77 78 79 80 81

Vo. 

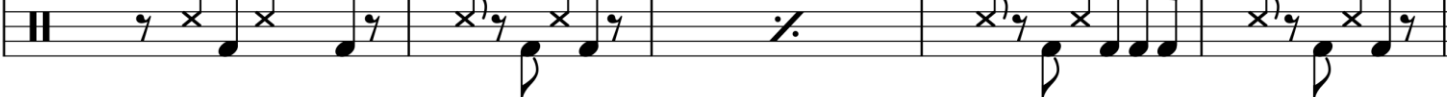
Viol. 

Bat. 

82 83 84 85 86

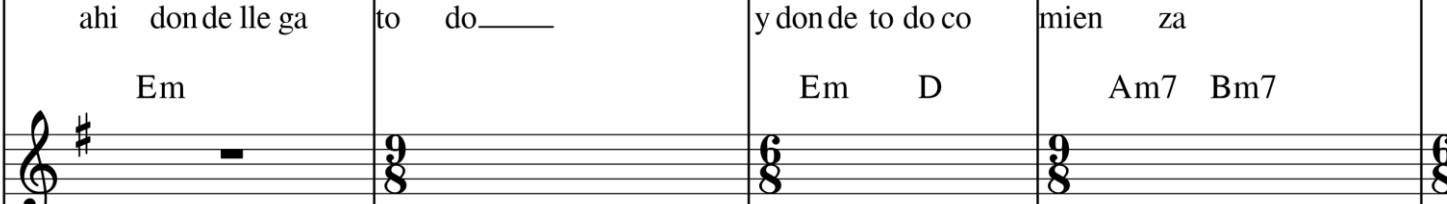
Vo. 

Viol. 

Bat. 

87 88 89 90

Vo. 
ahi don de lle ga to do y don de to do co mien za

Viol. 

Bat. 

Em Em D Am7 Bm7

91 92 93 94

Vo. can_____to que.a si do va lien te_____ siem prese rá can cón nue_____

Em Em D Am

Viol. 8

Bat.

95 96 97 98 99

Vo. va. siem prese rá can cón nue_____ va.

Em Em D Am Em

Viol. 8

Bat.

100 101 102 103 104 105

Vo. siem prese rá can cón nue_____

Em D Am E

Viol. 8

Bat.

Capítulo 2

O novo Cancionero Argentino | *El Nuevo Cancionero Argentino*

Novo Cancioneiro Argentino

No ano de 1955 um Golpe de Estado das forças armadas argentinas derruba o segundo mandato do presidente Juan Domingo Perón, e iniciou a sucessão de democracias alinhadas com os regimes autoritários e ditaduras propriamente ditas. O país foi dirigido ao longo de quase 30 anos pelos setores conservadores e reacionários relacionados com o livre mercado e a cúpula eclesiástica.

Nesse contexto surge o movimento *Nuevo Cancionero* que questiona essa realidade, aportando em sua temática demandas sociais do seu tempo na música popular argentina. A partir do ano de 1962 se configura como um novo gênero musical que visa estimular a reflexão dos ouvintes sobre as problemáticas sociais.

Através da música e do texto, o movimento transformou o canto e modificou a música popular rural tradicional focada no nacionalismo em uma concepção de mundo latino-americana pautada pela diversidade. O Movimento buscava projetar novos repertórios que incluíssem a reflexão crítica sobre a realidade antagônicas a valores que se apresentavam como dominantes. No aspecto melódico resgatou-se a diversidade cultural do país múltipla e complexa, com raízes nas culturas dos indígenas locais, dos colonos europeus e dos escravos africanos.

A poesia do *Nuevo Cancionero* falava dos homens e das mulheres reais que habitam a cidade e o campo, envolvidos em relações desumanas de poder, de trabalho, de exploração, em contraposição ao feito anteriormente na música popular que descrevia a paisagem rural e os costumes do camponês do interior.

Para os protagonistas do movimento a tomada de consciência de um país real, diverso e complexo, forjaria o *Hombre Nuevo* para os tempos que se iniciavam. Este *Hombre Nuevo*, protagonista histórico do século XX, se encontra em processo de transformação de seus próprios valores através da tomada de consciência de sua realidade desigual e opressiva.

Ernesto Guevara³³ descreve o *Hombre Nuevo*³⁴ como um ideal de ser humano que transcende as formas de dominação e alienação, representa um indivíduo

Nuevo Cancionero Argentino

En 1955, un golpe de estado de las Fuerzas Armadas argentinas derrocó al presidente Juan Domingo Perón durante su segundo mandato e inició una sucesión de democracias alineadas con regímenes autoritarios y dictaduras. Durante casi 30 años, el país estuvo gobernado por sectores conservadores y reaccionarios afines al libre mercado y al liderazgo eclesiástico.

En este contexto, surgió el movimiento del Nuevo Cancionero, que cuestionaba esta realidad y relacionaba sus temas con las demandas sociales de su época en la música popular argentina. A partir de 1962, surgió como un nuevo género musical que buscaba estimular la reflexión de los oyentes sobre temas sociales.

A través de la música y las letras, el movimiento transformó el canto y modificó la música popular rural tradicional, centrada en el nacionalismo, hacia una cosmovisión latinoamericana basada en la diversidad. El movimiento buscó diseñar nuevos repertorios que incluyeran una reflexión crítica sobre una realidad antagónica a los valores que se presentaban como dominantes. En cuanto a la melodía, se rescató la múltiple y compleja diversidad cultural del país, con raíces en las culturas de los pueblos indígenas locales, los colonos europeos y los esclavos africanos.

La poesía del Nuevo Cancionero hablaba de hombres y mujeres reales que habitan la ciudad y el campo, involucrados en relaciones inhumanas de poder, trabajo y explotación, en contraste con lo que se había hecho anteriormente en la música popular, que describía el paisaje rural y las costumbres de los campesinos.

Para los protagonistas del movimiento, la conciencia de un país real, diverso y complejo forjaría al Hombre Nuevo para los tiempos que comenzaban. Este Hombre Nuevo, protagonista histórico del siglo XX, está en proceso de transformar sus propios valores a través de la conciencia de su realidad desigual y opresiva.

³³ Ernesto Guevara (1928-1967) foi médico, guerrilheiro, escritor argentino. Participou ativamente na Revolução Cubana na década de 1960.

³⁴ El hombre Nuevo. Disponível em: <https://marxismocritico.com/wp-content/uploads/2013/04/20_cclat_1978_guevara.pdf> Acesso em 22 dez 2024

El hombre nuevo. Disponible en: <https://marxismocritico.com/wp-content/uploads/2013/04/20_cclat_1978_guevara.pdf>. Consultado el 22 de diciembre de 2024.

que não é mais um instrumento nas mãos de outros, mas sim alguém que luta e age em prol de seus próprios valores baseados na justiça e na solidariedade, em oposição a relações de dependência. Para Guevara, a formação desse novo homem é um processo contínuo, que deve ser educado e moldado de maneira a refletir a expressão autêntica dos povos, capaz de criar uma sociedade genuinamente nova e igualitária.

Entre os representantes do *Nuevo Cancionero* podemos citar Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Tito Francia, Juan Carlos Sederó, Pedro Horacio Tusoli, Víctor Nieto e Eduardo Aragón.

lista de reprodução

Ernesto Guevara describe al Hombre Nuevo⁹ como un ideal de ser humano que trasciende las formas de dominación y alienación, representando a un individuo que ya no es un instrumento en manos de otros, sino alguien que lucha y actúa a favor de sus propios valores basados en la justicia y la solidaridad, en contraposición a las relaciones de dependencia. Para Guevara, la formación de este hombre nuevo es un proceso continuo, que debe ser educado y moldeado de manera que refleje la expresión auténtica del pueblo, capaz de crear una sociedad genuinamente nueva e igualitaria.

Entre los representantes del Nuevo Cancionero podemos mencionar a Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Tito Francia, Juan Carlos Sederó, Pedro Horacio Tusoli, Víctor Nieto y Eduardo Aragón.

lista de reproducción

<https://open.spotify.com/playlist/4Oar3biwcOoopqgNJ0kV6s?si=diiM3vESQ10EuBvb5QaF0Q>

Los Ejes de mi Carreta

Música de Atahualpa Yupanqui e letra de Romildo Risso, a primeira referência está no livro de poemas do letrista, datado de 1931.

Los Ejes de mi Carreta evoca o estilo de vida solitário dos camponeses dos Pampas argentinos. A carroça representa a vida do personagem que clama pela liberdade de seguir sua vida simples a seu modo.

Música de Atahualpa Yupanqui y letra de Romildo Risso. La primera referencia se encuentra en el poemario del letrista, fechado en 1931.

Los Ejes de mi Carreta evoca la vida solitaria de los campesinos de la pampa argentina. La carreta representa la vida del personaje que clama por la libertad de seguir su sencilla vida a su manera.

Los Ejes de mi Carreta

Os eixos da minha Carroça

Porque no engraso los ejes
Me llaman abandona'o
Sí a mí me gusta que suenen
¿Pa qué los quiero engrasas ?
E demasiado aburrido
Seguir y seguir la huella
Demasiado largo el camino
Sin nada que me entretenga
No necesito silencio
Yo no tengo en qué pensar
Tenía, pero hace tiempo
Ahora ya no pienso mas
Los ejes de mi carreta
Nunca los voy a engrasar

Porque não engraxo os eixos
Me chamam de desleixado
Mas eu gosto que ranjam
Pra que os quero engraxados?
É muito entediante
Seguir e seguir a trilha
Demasiado longo o caminho
Sem nada que me entretenha
Não preciso de silêncio
Eu não tenho em que pensar
Eu tinha, mas há muito tempo
Agora eu não penso mais
Os eixos da minha carroça
Nunca irei engraxá-los

Los Ejes de mi Carreta

Atahualpa Yupanqui

Dm A7
 Por que no.en gra so____ los e jes____ me
 3 Dm Dm
 lla man____ a____ ban____ do nao Por que no.en gra so____ los
 6 A7 Dm
 e jes____ me lla man____ a____ ban____ do nao Si.a
 9 Dm7/C Bb A7 Bb7 A7
 mi me gus ta que sue nen____ pa' que los quie ro.en gra
 12 Dm Dm7/C Bb A7
 saos' Si.a mi me gus ta que sue nen____ pa'
 15 Bb7 A7 Dm Dm
 que los quie ro.en gra saos' Es de masi a do.a____ bu
 18 A7 Dm
 rri do____ Se guir y____ se____ guir____ la huella
 21 Dm A7
 Es de masi a do.a____ bu rri do____ Se guir y____ se____ guir____ la

24 Dm Dm7/C B $\flat$ o A7
 huella demasi a do lar go.el__ ca mi no__ sin

27 B $\flat$ 7 A7 Dm Dm
 na da que me.en__ tre tenga No ne ce si to__ si

30 A7 Dm Dm
 len cio__ yo no ten go.en qué pen sar No ne ce si to__ si

34 A7 Dm
 len cio__ yo no ten go.en qué pen sar Te

37 Dm7/C B $\flat$ o A7 B $\flat$ 7 A7
 ni a pe ro.ha__ ce tiem po__ a ho ra.ya no pien__ so

40 Dm Dm7/C B $\flat$ o A7
 más Te ni a pe ro.ha__ ce tiem po__ a

43 B $\flat$ 7 A7 Dm Dm B $\flat$ 7
 ho ra.ya no pien__ so más los e jes__ de mi ca rre ta

47 A7 Dm
 nun ca los voy a.en gra sar

Atahualpa Yupanqui

Héctor Roberto Chavero Haran (1908-1992), conhecido como Atahualpa Yupanqui, foi músico e escritor argentino. Seu nome artístico é originário da cultura Inca onde Atahualpa significa “terra que anda” e Yupanqui “aquele que narra”. Filho de mãe Basca e pai de origem indígena se envolveu com a música tradicional argentina, inspirando-se na herança indígena e nas vivências do povo rural. No seu repertório abordava temas sociais, políticos, a vida no campo e da população indígena.

Atahualpa Yupanqui foi exilado na França nos anos 1950 por sua oposição ao regime militar argentino. Em Europa divulgou a música popular latino-americana e ampliou seu público. Sua obra representa a resistência cultural e promove a valorização das culturas latino-americanas.

A obra do autor reflete um profundo amor pela terra, pela natureza, pelos povos originários da Argentina e traz a tona as dificuldades da vida rural, evidenciando a coragem e resistência diante das adversidades dos trabalhadores do campo.

O compositor aborda temas existenciais e filosóficos, refletindo sobre a condição humana, o sofrimento e a busca por sentido na vida. A conexão com a natureza e a terra é um tema recorrente em sua obra, e ele utiliza a música para expressar suas reflexões sobre a vida e a morte, a solidão e a busca por liberdade. Sua poesia é carregada de simbolismo e de um forte caráter introspectivo onde aborda as emoções e dilemas do ser humano em um contexto rural. A música de Atahualpa Yupanqui é uma manifestação de resistência cultural e política onde o autor reflete sobre suas próprias vivências no exílio e suas experiências com a repressão política de governo militar argentino.

Héctor Roberto Chavero Haran (1908-1992), conocido como Atahualpa Yupanqui, fue un músico y escritor argentino. Su nombre artístico proviene de la cultura inca, donde Atahualpa significa "tierra que camina" y Yupanqui "el que narra". Hijo de madre vasca y padre de origen indígena, se involucró con la música tradicional argentina, inspirándose en su herencia indígena y las experiencias de la gente del campo. Su repertorio abarcó temas sociales y políticos, así como la vida rural y la población indígena.

Atahualpa Yupanqui se exilió en Francia en la década de 1950 por su oposición al régimen militar argentino. En Europa, promovió la música popular latinoamericana y amplió su público. Su obra representa la resistencia cultural y promueve la apreciación de las culturas latinoamericanas.

La obra del autor refleja un profundo amor por la tierra, la naturaleza y los pueblos indígenas de Argentina, y saca a la luz las dificultades de la vida rural, destacando el coraje y la resiliencia de los trabajadores rurales ante la adversidad.

El compositor aborda temas existenciales y filosóficos, reflexionando sobre la condición humana, el sufrimiento y la búsqueda del sentido de la vida. La conexión con la naturaleza y la tierra es un tema recurrente en su obra, y utiliza la música para expresar sus reflexiones sobre la vida y la muerte, la soledad y la búsqueda de la libertad. Su poesía, llena de simbolismo y con un fuerte carácter introspectivo, aborda las emociones y los dilemas de los seres humanos en un contexto rural. La música de Atahualpa Yupanqui es una manifestación de resistencia cultural y política, en la que el autor reflexiona sobre sus propias experiencias en el exilio y sus experiencias con la represión política del gobierno militar argentino.

<https://atahualpayupanqui.org.ar>

<https://drive.google.com/drive/folders/1lx-AabRWt7TxFPNYfsGopTjleiDumulu?usp=sharing>

<https://open.spotify.com/playlist/42n3q0Nlmztuxo9ZP8VNn2?si=a9c81e0fb6b14147>

Arranjo de Los Ejes de mi Carreta

O presente arranjo foi idealizado para grupo de estudantes iniciantes/intermediários com vozes, violão e percussão. Para esta versão sugerimos um tambor grave, percutir a pele para som o grave e o aro para o som agudo.

Utilizamos como referências gravações onde Atahualpa Yupanqui canta e se acompanha ao violão sem mais instrumentações.

O motivo usado em nossa versão é baseado no padrão da Milonga, adaptado e simplificado.

Percussão



Violão

Arreglo de Los Ejes de mi Carreta

Este arreglo fue diseñado para un grupo de estudiantes de nivel principiante/intermediario con voz, percusión y guitarra. Para esta versión, sugerimos un tambor de tono grave, golpeando el parche para el sonido grave y el aro para el agudo.

Utilizamos como referencia grabaciones donde Atahualpa Yupanqui canta y se acompaña con la guitarra sin ninguna otra instrumentación.

El motivo de nuestra versión se basa en el padrón de la milonga, adaptado y simplificado.

Percución

Guitarra



Los Ejes de mi Carreta

Atahualpa Yupanqui

2 3 4 5 Dm 6 A7

Voz

Por que no.en gra so__ los e jes_ me

Violão

Dm A7 Dm A7 Dm A7

Percussão

7 8 Dm 9 Dm 10 A7

lla man_ a__ ban_ do nao Por que no.en gra so__ los e jes_ me

Simile

11 12 Dm 13 Dm7/C Bbo 14 A7

lla man_ a__ ban_ do nao Si.a mi me gus ta que sue nen_ pa'

Simile

Dm Dm7/C Bbo A7

15 B♭7 A7 16 Dm 17 Dm7/C B♭o 18 A7

que los quie ro.en gra saos' Si.a mi me gus ta que sue nen_ pa'

B♭7 A7 Dm Dm7/C B♭o A7

19 B♭7 A7 20 Dm 21 Dm 22 A7

que los quie ro.en gra saos' Es de masi a do.a_ bu rri do_ Se

B♭7 A7 Dm Dm A7

23 24 Dm 25 Dm 26 A7

guir y_ se_ guir_ la huella Es de masi a do.a_ bu rri do_ Se

Simile Dm Dm A7

27 28 Dm 29 Dm7/C B $\flat$ o 30 A7

guir y___ se___ guir_ la huella demasi a do lar go.el_ ca mi no___ sin

Simile

31 B $\flat$ 7 A7 32 Dm 33 Dm 34 A7

na da que me.en. tre tenga No ne ce si to___ si len cio___ yo no

B $\flat$ 7 A7 Dm Dm A7

35 36 Dm 37 Dm 38 A7 39

ten go.en qué pen sar No ne ce si to___ si len cio___ yo no ten go.en qué pen

Simile Dm Dm A7 Simile

40 Dm 41 Dm7/C B $\flat$ o 42 A7 43 B $\flat$ 7 A7

sar Te ni a pe ro.ha. ce tiem po__ a ho ra.ya no pien_ so

Dm Dm7/C B $\flat$ o A7 B $\flat$ 7 A7

44 Dm 45 Dm7/C B $\flat$ o 46 A7 47 B $\flat$ 7 A7

más Te ni a pe ro.ha. ce tiem po__ a ho ra.ya no pien_ so

Dm Dm7/C B $\flat$ o A7 B $\flat$ 7 A7

48 Dm 49 Dm 50 B $\flat$ 7 51 A7 52 Dm

más los e jes_ de mi ca rre ta nun ca los voy a.en gra sar

Dm Dm B $\flat$ 7 A7 Dm

Canción con todos

Composta por Armando Tejada Gómez (letra) y César Isella (música) foi popularizada por Mercedes Sosa, gravada nos anos 1970 no disco *El grito de la tierra*

Os autores celebram a diversidade, expressam sentimentos de pertencimento e solidariedade entre os povos latino-americanos e clamam pela união entre estes.

Compuesta por Armando Tejada Gómez (letra) y César Isella (música), fue popularizada por Mercedes Sosa y grabada en la década de 1970 en el álbum El grito de la tierra.

Los autores celebran la diversidad, expresan sentimientos de pertenencia y solidaridad entre los pueblos latinoamericanos y hacen un llamado a la unidad entre ellos.

Canción con todos

Canção com todos

Salgo a caminar por la cintura cósmica del Sur Piso en la región más vegetal del viento y de la luz Siento al caminar toda la piel de América en mi piel Y anda en mi sangre un río que libera en mi voz su caudal Sol de Alto Perú, rostro Bolivia, estaño y soledad Un verde Brasil, besa mi Chile, cobre y mineral Subo desde el Sur hacia la entraña América y total Pura raíz de un grito destinado a crecer y a estallar Todas las voces todas, todas las manos todas Toda la sangre puede ser canción en el viento Canta conmigo, canta, hermano americano Libera tu esperanza con un grito en la voz Todas las voces todas, todas las manos todas Toda la sangre puede ser canción en el viento Canta conmigo, canta, hermano americano Libera tu esperanza con un grito en la voz	Saio para caminhar pelo cinturão cósmico do Sul Piso na região mais vegetal do vento e da luz Sinto ao caminhar toda a pele da América na minha pele E um rio caminha no meu sangue que libera seu fluxo na minha voz Sol do Alto Peru, rostro Bolívia, estanho e solidão Um verde Brasil, beija meu Chile, cobre e mineral Subo desde o Sul em direção as entranhas da América e totalmente Raiz pura de um grito destinado a crescer e explodir Todas as vozes todas, todas as mãos, todas Todo o sangue pode ser canção no vento Canta comigo, canta, irmão americano Libera tua esperança com um grito em sua voz Todas as vozes todas, todas as mãos, todas Todo o sangue pode ser canção no vento Canta comigo, canta, irmão americano Libera tua esperança com um grito na voz
---	--

Canción con todos

Armando Tejada Gómez e César Isella

♩ = 90

Em B7 Bo

Sal go.a ca mi nar por la cin tu ra cós mi ca del sur pi so.en la re gion
Sol de.Al to Pe rú ros tro Bo li via.es ta ño.y so le dad un ver de Bra sil

6 A Am

mas ve ge tal del vien to.y de la luz Sien to.al ca mi nar to da la piel de.A
be sa mi Chi le co bre.y mi ne ral Su bo des de.el sur Ha cia la.en tra ña.A

11 Em C B7

mé ri ca.en mi piel y.an da.en mi san gre.un ri o que li be ra.en mi voz su cau
mé ri ca.y to tal pu ra ra íz de.un gri to des ti na do.a cre cer y.a.es ta

15 1. 2. ♩ = 55

dal llar To das las vo ces to das to das las ma nos to das
llar can ta con mi go can ta her ma no.a me ri ca no

23 1. 2. G Bm C B7 C B7

to da la san gre pue de ser canción en el vien to con un gri to.en la voz
li be ra tu.es pe ran za

30 E C E C G Bm

To das las vo ces to das to das las ma nos to das to da la san gre pue de
can ta con mi go can ta her ma no.a me ri ca no li be ra tu.es pe ran za

36 1. 2. C B7 C B7 E E B E

ser canción en el vien to con un gri to.en la voz

Mercedes Sosa

Mercedes Sosa (1935-2009), cantora natural de Tucumán, província do noroeste argentino. Desde jovem, ela se interessou pela música e começou a cantar nas festas e comemorações locais. Nos anos 1960 começa ganhar notoriedade, gravar discos e participa na elaboração do manifesto do Novo Cancionero Argentino.

Sosa também se destacou por sua profunda conexão com a identidade latino-americana. Ela era uma incansável divulgadora da música tradicional de seu continente, incorporando ritmos e instrumentos regionais em suas apresentações e gravando canções que celebravam a riqueza cultural de cada país.

Em sua vasta discografia Mercedes Sosa interpretou a música popular argentina e foi voz de diversos compositores latino-americanos relacionados com *La Nueva Canción*, como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodríguez, entre outros.

Mercedes Sosa (1935-2009), cantante de Tucumán, provincia del noroeste argentino. Desde muy joven se interesó por la música y comenzó a cantar en festivales y celebraciones locales. En la década de 1960, comenzó a ganar notoriedad, grabando álbumes y participando en la creación del manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino.

Sosa también destacó por su profunda conexión con la identidad latinoamericana. Fue una incansable promotora de la música tradicional de su continente, incorporando ritmos e instrumentos regionales en sus interpretaciones y grabando canciones que celebraban la riqueza cultural de cada país.

En su vasta discografía, Mercedes Sosa interpretó música popular argentina y fue la voz de varios compositores latinoamericanos relacionados con la Nueva Canción, como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodríguez, entre otros.

<https://znaki.fm/es/persons/mercedes-sosa>

<https://drive.google.com/drive/folders/1lx-AabRWt7TxFPNYfsGopTjleiDumulu?usp=sharing>

<https://open.spotify.com/playlist/1XRxXs97GtsTzZ54w6Gwqu?si=20547389b8ce4fea>



Arranjo de Canción con Todos

Escrevemos este arranjo para estudantes iniciantes em percussão, violão e canto.

Usamos como referência gravações de Mercedes Sosa ao vivo e o fonograma creditado ao disco *El Grito de la Tierra* de 1970.

Arreglo de Canción con Todos

Compusimos este arreglo para principiantes en percusión, guitarra y canto. Usamos como referencia grabaciones en vivo de Mercedes Sosa y el fonograma acreditado al álbum *El Grito de la Tierra* de 1970.

Canción con Todos

$\text{♩} = 90$

Em B7

voz

Sal go.a ca mi nar por la cin tu ra cós mi ca del sur
Sol de.Al to Pe rú ros tro Bo li via.es ta ño.y so le dad

Violão

Bateria

5 Bo A

voz

pi so.en la re gion mas ve ge tal del vien to.y de la luz
un ver de Bra sil be sa mi Chi le co bre.y mi ne ral

Viol.

Bat.

9 Am Em

voz

Sien to.al ca mi nar to da la piel de.A mé ri ca.en mi piel
 Su bo des de.el sur Ha cia la.en tra ña.A mé ri ca.y to tal

Viol.

Bat.

12 C B7

voz

— y.an da.en mi san gre.un ri o que li be ra.en mi voz su cau
 — pu ra ra íz de.un gri to des ti na do.a cre cer y.a.es ta

Viol.

Bat.

15 Eln 2E

voz

dal llar llar

Viol.

Bat.

♩. = 55

19 E C E C

voz

To das las vo ces to das to das las ma nos to das
can ta con mi go can ta her ma no.a me ri ca no

Viol.

Bat.

23 G Bm 1.C B7 2.C

voz

to da la san gre pue de ser can ción en el vien to con un grito.en la
li be ra tu.es pe ran za

Viol.

Bat.

28 B7 E C E C

voz

voz To das las vo ces to das to das las ma nos to das
can ta con mi go can ta her ma no.a me ri ca no

Viol.

Bat.

34

voz

Viol.

Bat.

G Bm 1. C B7 2. C

to da la san gre pue de ser can ción en el vien to con un grito.en la
li be ra tu.es pe ran za

2

8

39

voz

Viol.

Bat.

B7 E E B E

voz.

2

8

2

Capítulo 3

A Nova Trova Cubana | *La Nueva Trova Cubana*

A Nova Trova Cubana

A revolução Cubana foi um processo económico, político, social e cultural que libertou o país da dependência económica dos Estados Unidos por meio da reforma agrária e estatização das empresas estrangeiras, rompeu relações diplomáticas com o governo americano que impôs o bloqueio económico à ilha. O movimento revolucionário a partir de 1959 influenciou a cultura popular cubana, gerou um ideário utópico revolucionário que combinou no processo socialista cubano, a canção popular, a juventude cubana e o regime revolucionário.

Desde o início da revolução nos anos 1950 músicos de diversos gêneros incorporaram a mensagem revolucionária. A *Nueva Trova*, que combina música popular e letras engajadas politicamente, foi fundada formalmente em 1972, assume então um compromisso ideológico e político com a Revolução.

Os interesses dos músicos da *Nueva Trova* não se limitavam à interpretação de canções revolucionárias ou apoiar a política oficial. Esta prática buscava por uma identidade inspirada nas poesias cantadas e acompanhadas ao violão da trova tradicional cubana inspirando-se também nas novas práticas musicais estrangeiras, as instrumentações presentes no rock, as harmonias do jazz e principalmente as práticas latino-americanas, em particular da *Nueva Canción Latinoamericana* surgidas nos anos 1960 em sintonia com os movimentos de reivindicação social na América do Sul.

Podemos categorizar o engajamento deste repertório em três categorias principais: canções militantes, canções temática dupla e canções das dificuldades da utopia. As canções militantes caracterizadas pela mensagem político-ideológica explícita, abordam como temas, eventos históricos e processos sociais ligados a revolução cubana e eventos revolucionários de outros países latino-americanos. O discurso nacionalista e anti-imperialista busca estimular o compromisso revolucionário e a consciência ideológica coletiva em prol das causas revolucionárias. Canções de temática dupla abordam aspectos da vida como os temas existenciais, o amor ou a vida cotidiana, sempre com algum grau de compromisso revolucionário e engajamento político. A ter-

La Nueva Trova Cubana

La Revolución Cubana fue un proceso económico, político, social y cultural que liberó el país de la dependencia económica de Estados Unidos mediante la reforma agraria, la nacionalización de empresas extranjera, y la ruptura de relaciones diplomáticas con el gobierno estadounidense, que impuso un bloqueo económico a la isla. El movimiento revolucionario que comenzó en 1959 influyó en la cultura popular cubana y generó un ideal utópico revolucionario que combinaba el proceso socialista cubano, la música popular, la juventud cubana y el régimen revolucionario.

Desde el inicio de la revolución en la década de 1950, músicos de diversos géneros han incorporado el mensaje revolucionario. La Nueva Trova, que combina música popular con letras políticamente comprometidas, se fundó formalmente en 1972, y en ese momento asumió un compromiso ideológico y político con la Revolución.

Los intereses de los músicos de la Nueva Trova no se limitaban a interpretar canciones revolucionarias ni a apoyar la política oficial. Esta práctica buscó una identidad inspirada en la poesía cantada y acompañada por la guitarra de la trova tradicional cubana, inspirándose también en nuevas prácticas musicales extranjeras, la instrumentación presente en el rock, las armonías del jazz y, principalmente, en prácticas latinoamericanas, en particular la Nueva Canción Latinoamericana, surgida en la década de 1960 en sintonía con los movimientos de protesta social en Sudamérica.

Podemos categorizar el compromiso de este repertorio en tres categorías principales: canciones militantes, canciones de doble temática y canciones sobre las dificultades de la utopía. Las canciones militantes, caracterizadas por un mensaje político-ideológico explícito, abordan eventos históricos y procesos sociales vinculados a la revolución cubana y a los acontecimientos revolucionarios en otros países latinoamericanos. El discurso nacionalista y antiimperialista busca estimular el compromiso revolucionario y la conciencia ideológica colectiva a favor de las causas revolucionarias. Las canciones de doble temática abordan aspectos de la vida co-

ceira categoria engloba as canções que apontam as complexa relação entre o indivíduo e a Revolução, as dificuldades presentes na tarefa de incorporar o ideário revolucionário na práxis de uma sociedade idealizada que padece de problemas e limitações do subdesenvolvimento.

Entre os representantes do *Nueva Trova* podemos citar Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Carlos Puebla, Leo Brouwer, Eduardo Ramos, Sergio Vitier, Sara González, Emiliano Salvador, Pablo Menéndez e Noel Nicola.

lista de reprodução

mo temas existenciales, el amor o la vida cotidiana, siempre con cierto grado de compromiso revolucionario y compromiso político. La tercera categoría abarca canciones que señalan la compleja relación entre el individuo y la Revolución, y las dificultades que implica incorporar las ideas revolucionarias a la práctica de una sociedad idealizada que padece los problemas y limitaciones del subdesarrollo.

Entre los representantes de la Nueva Trova se encuentran Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Carlos Puebla, Leo Brouwer, Eduardo Ramos, Sergio Vitier, Sara González, Emiliano Salvador, Pablo Menéndez y Noel Nicola.

lista de reproducción

<https://open.spotify.com/playlist/1cnDJSuFYW8A0ne0XbX2yC?si=hGrv1IVXSfOmT-MJyZ3ofg>

Cuba Va (Pablo Milanés, Noel Nicola, Silvio Rodríguez)

Canção gravada para o documentário Cuba Va de 1971, dirigido por Félix Green e creditada ao *Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*, ao qual os autores estavam filiados.

Os autores sinalizam a esperança pelo futuro, celebram a cultura cubana, o patriotismo, incentivam a união de povo e comentam as dificuldades do processo revolucionário.

Canción grabada para el documental de 1971 "Cuba Va", dirigido por Félix Green y acreditado al Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, al que pertenecían los autores.

Los autores transmiten esperanza en el futuro, celebran la cultura y el patriotismo cubanos, fomentan la unidad del pueblo y comentan las dificultades del proceso revolucionario.

Cuba Va

Cuba Vai

Del amor estamos hablando	Do amor estamos falando
Por amor, estamos haciendo	por amor estamos fazendo
Por amor se está hasta matando	por amor se chega a matar
Para por amor seguir trabajando	para por amor continuar trabalhando
Que nadie interrumpa el ritmo	Que ninguém interrompa o ritmo
Queremos amar en paz	queremos amar em paz
Para decir en un grito	para alçar o grito
Cuba va	Cuba vai
Cuba va	Cuba vai
Cuba va	Cuba vai
Quiero abrir mi voz al mundo	Quero abrir minha voz pro mundo
Que llegue al último confín	que chegue ao último confim
De Norte a Sur	de norte a sul
Y de Este a Oeste	e de leste a oeste
Y que cualquier hombre pueda	e que qualquer homem possa
Gritar sus propias esperanzas	gritar suas próprias esperanças
Sus heridas y su lucha	suas feridas e sua luta
Cuando diga	quando disser
Cuba va	Cuba vai
Cuba va	Cuba vai
Cuba va	Cuba vai
Puede que algún machete	Pode ser que algum facão
Se enrede en la maleza	se enrosque na vegetação
Puede que algunas noches	pode ser que algumas noites
Las estrellas no quieran salir	as estrelas não queiram brilhar
Puede que con los brazos	pode ser que com os braços
Haya que abrir la selva	haja que abrir a selva
Pero a pesar de los pesares	mas apesar de tudo,
Como sea	seja como for:
Cuba va	Cuba vai
Cuba va	Cuba vai
Cuba va	Cuba vai

Cuba Va

Pablo Milanés, Noel Nicola, Silvio Rodríguez

♩ = 80

A G D E A G A G

Del a mor es ta mos ha blan.do Por a mor es ta mos ha cien.do

5 A G D E A G

Por a mor se.es ta.has ta ma tan do Pa ra por a mor se guir tra ba jan do

8 D E A G Bm Dm

Que na die.in terrum pa.el rit mo Que re mos a mar en paz

11 G C F E A G D E

Pa ra de cir en un gri to Cu ba va Cu ba va Cu ba va

15 A C#m F#

Qui ero.a brir mi voz al mun do Que lle gue.al úl ti mo con fin

17 Bm Bm/A E A C#m

De nor te.a sur Y de.Es te.a oes te Y que cual quier.hom bre pue da

20 F# Bm Bm/A E

Gri tar sus pro prias es pe ran zas sus he ri das y su lu cha Cuan do di ga

23 A G D E A D

Cu ba va Pue de que.al gun ma che. te Se.en re de.en la ma le za
Pue de que con los bra zos Ha ya que.a brir la sel va

Silvio Rodriguez

Silvio Rodríguez Domínguez (1946 - presente), músico, compositor, político, natural de San Antonio de los Baños, cidade localizada a 26km da capital La Havana. De família campestre Silvio teve na sua infância a influência de uma mãe cantora e um tio músico profissional.

Entre os anos 1975 e 2024 lançou 22 discos de estúdio, além de discos ao vivo e coletâneas. Sua trajetória foi permeada com a Revolução cubana, o ativismo político culminou com o cargo de deputado em cuba, exercido entre os anos 1993 e 2008

A obra de Silvio Rodríguez é caracterizada por sua profunda poesia filosófica e social, que transcende o tempo e o espaço, aborda temas existenciais, como a busca por sentido, a passagem do tempo, a morte e o sonho. As músicas do compositor versam sobre da Revolução Cubana, onde aborda temas como a justiça social, a solidariedade internacional, a luta contra o imperialismo. Silvio Rodriguez discute também as contradições e os desafios do processo revolucionário e a construção de um novo homem.

Silvio Rodríguez Domínguez (1946-presente), músico, compositor y político, nació en San Antonio de los Baños, ciudad ubicada a 26 km de La Habana, capital cubana. De familia campesina, Silvio recibió la influencia de su madre cantante y su tío, músico profesional.

Entre 1975 y 2024, publicó 22 álbumes de estudio, además de álbumes en vivo y recopilatorios. Su carrera estuvo marcada por la Revolución Cubana, y su activismo político culminó con su cargo de diputado cubano, que ocupó entre 1993 y 2008.

La obra de Silvio Rodríguez se caracteriza por su profunda poesía filosófica y social, que trasciende el tiempo y el espacio y aborda temas existenciales como la búsqueda de sentido, el paso del tiempo, la muerte y los sueños. Sus canciones giran en torno a la Revolución Cubana, donde aborda temas como la justicia social, la solidaridad internacional y la lucha contra el imperialismo. Silvio Rodríguez también aborda las contradicciones y los desafíos del proceso revolucionario y la construcción de un hombre nuevo.

<https://www.zurrondelaprendiz.com/>

<https://drive.google.com/drive/folders/1N4LdCySmvIW72pLnvyQK2J3VWnMBFEPv?usp=sharing>

https://open.spotify.com/playlist/6lonBqtC1xTLxGWPAMfMrV?si=wElxhjwcQ9Cx9I530Rz_fa



Silvio Rodriguez e Pablo Milanés

Arranjo de Cuba Va

O arranjo desta canção foi desenvolvido para grupo de estudantes de nível iniciante/intermediário, no contexto de prática de conjunto. Encorajamos os professores e professoras a fazer adaptações, caso necessário, para as características do grupo que for interpreta-lo.

Usamos como referências os fonogramas disponível em spotify, arranjada por Leo Brower e creditada ao disco *Cuba va!: Songs of the new generation of revolutionary Cuba* de 1971. Optamos por manter o conceito original do arranjo com uma sonoridade de banda de rock. Sugerimos como instrumentação guitarras elétricas, baixo-elétrico, bateria e vozes. Utilizamos em nosso arranjo alguns elementos característicos no estilo, como acordes triádicos e de terça omitida, ostinatos rítmicos no acompanhamento, efeito de distorção nos instrumentos, formato canção. Esta proposta foi idealizada para comportar um solo de bateria ao refrão, inspirado em bandas de rock dos anos 1970 como Deep Purple³⁵ e Los Jaivas³⁶.

Arreglo de Cuba Va

El arreglo de esta canción fue desarrollado para un grupo de estudiantes de nivel principiante/intermedio, en el contexto de práctica grupal. Incentivamos los profesores a realizar adaptaciones, si es necesario, a las características del grupo que la interpretará.

Utilizamos como referencia los fonogramas disponibles en Spotify, arreglados por Leo Brower y acreditados al álbum Cuba va!: Canciones de la nueva generación de la Cuba revolucionaria de 1971. Optamos por mantener el concepto original del arreglo con sonoridad de banda de rock. Sugerimos guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería y voz como instrumentación. Utilizamos en nuestro arreglo algunos elementos característicos del estilo, como acordes triádicos y de terceras omitidas, ostinatos rítmicos en el acompañamiento, efectos de distorsión en los instrumentos y el formato de la canción. Esta propuesta fue diseñada para incluir un solo de batería en el estribillo, inspirado en bandas de rock de la década de 1970 como Deep Purple¹⁰ y Los Jaivas¹¹.

Cuba Va

Tempo: ♩ = 87

Key: D Major (F# C# G)

Time Signature: 4/4

Instrumentation: Voz, Guitarra, Baixo, Bateria

Chords: A5, G5, D5, E5, A, G, D, E

Lyrics: Del a mor es ta mos ha blan. do

Drum Pattern: Simile

³⁵ Banda de rock britânica formada em 1968 ainda em atividade.

Banda de rock britânica formada em 1968 em actividad.

³⁶ Banda de rock formada em 1963 que utiliza elementos da música popular urbana chilena e da música tradicional andina.

Banda de rock formada em 1963 que utiliza elementos da música popular urbana chilena e da música tradicional andina.

4

Vo. *A* *G* *A* *G*

Por a mor es ta mos ha cien_ do Por a mor se es ta has_ ta ma tan_ do Pa_

Gui. El. *A5* *G5* *A5* *G5*

B. El. *A* *G* *A* *G*

Bat. */* */*

6

Vo. *D* *E* *A* *G* *D* *E*

— ra por a mor se guir. tra ba jan_ do fim palm mute

Gui. El. *D5* *E5* *A5* *G5* *D5* *E5*

B. El. *D* *E* *A* *G* *D* *E*

Bat. */* */* */*

9

Vo. *A* *G* *Bm* *Dm* *G* *C*

Que na die in te rrum pa el rit_ mo Que re mos a mar en paz. Pa ra de cir_ en un gri. to Cu_

Gui. El. *A* *G* *Bm* *Dm* *G* *C*

B. El. *A* *G* *Bm* *Dm* *G* *C*

Bat. */* */* */*

12

Vo. F E A G D E
 — ba va— Cu ba va—
 Cu ba va—

Gui. El. F E Palm Mute A5 G5 D5 E5

B. El. F E A G D E

Bat. Fill.....

15

Vo. A 3 C#m F#
 Que ro.a brir mi voz al mun. do
 Que lle gue.al úl ti mo con fin

Gui. El. A5 C#5 F#5

B. El. A C#m F#

Bat. / /

17

Vo. Bm Bm/A E A C#m
 — De nor te.a sur Y de.Es te.a oes te
 Y que cual quier.hom bre pue da

Gui. El. B5 B5/A A C#m

B. El. Bm Bm/A E A C#m

Bat. / / /

20

Vo. $F\#$ Bm Bm/A E

Gritar sus pro.prias es_ pe ran zas sus he ri das y su lu cha Cuan do di_ ga_

Gui. El. $F\#$ Bm Bm/A E

B. El. $F\#$ Bm Bm/A E

Bat. H H H

23

Vo. G D E A

Cu ba va_ Pue de que.al gun ma che_ te_

Pue de que con los bra_ zos_

Gui. El. A G D E A

B. El. A G D E A

Bat. H H H H H

26

1. Bm Bm/A G C E

Vo. D

Se.en re de.en la ma le_ za_

Ha ya que.a brir la sel_ va_ Pue de que.al gu nas no_ches Las es tre llas no quie ra sa lir_

Gui. El. D Bm Bm/A G C E

B. El. D Bm Bm/A G C E

Bat. H H H H H H

29 **2.** Bm Bm/A G C E C G D E

Vo. *Pe ro.a pe sar de los pesa_res Co_ mo se_ a Cu.ba va_Cu ba Va_ Cu ba*

Gui. El. Bm Bm/A G C E C G D E

B. El. Bm Bm/A G C E C G D E

Bat. SOLO

33 C G D E C G D E C G D E

Vo. *Va_ Cu ba Va_ Cu ba Va_ Cu ba*

Gui. El. C G D E C G D E C G D E

B. El. C G D E C G D E C G D E

Bat.

39 A G D E A G D E A

Vo. *Cu ba va_ Cu ba va_ Cu ba va_*

Gui. El. Palm Mute A5 G5 D5 E5 A G D E A

B. El. A G D E A G D E A

Bat.

Yo pisaré las calles nuevamente

Canção presente no repertório do disco homônimo do compositor cubano Pablo Milanes lançado no ano 1976, inspirada nos acontecimentos desencadeados pelo golpe militar de 1973 no Chile.

Numa mensagem acolhedora direcionada ao povo chileno em aqueles tempos difíceis desde Cuba, o autor expressa o desejo do retorno à liberdade, sinalizando a importância da união e da perseverança.

Canción incluida en el álbum homónimo del compositor cubano Pablo Milanes, publicado en 1976, inspirada en los acontecimientos desencadenados por el golpe militar de 1973 en Chile.

En un mensaje de bienvenida dirigido al pueblo chileno en aquellos tiempos difíciles desde Cuba, el autor expresa el deseo de un retorno a la libertad, señalando la importancia de la unidad y la perseverancia.

Yo pisaré las calles nuevamente

Eu vou andar pelas ruas novamente

Yo pisaré las calles nuevamente
De lo que fue Santiago ensangrentada
Y en una hermosa plaza liberada
Me detendré a llorar por los ausentes
Yo vendré del desierto calcinante
Y saldré de los bosques y los lagos
Y evocaré en un cerro de Santiago
A mis hermanos que murieron antes
Yo unido al que hizo mucho y poco
Al que quiere la patria liberada
Dispararé las primeras balas
Más temprano que tarde sin reposo
Retornarán los libros, las canciones
Que quemaron las manos asesinas
Renacerá mi pueblo de su ruina
Y pagarán su culpa los traidores
Un niño jugará en una alameda
Y cantará con sus amigos nuevos
Y ese canto será el canto del suelo
A una vida segada en La Moneda
Yo pisaré las calles nuevamente
De lo que fue Santiago ensangrentada
Y en una hermosa plaza liberada
Me detendré a llorar por los ausentes
Yo pisaré las calles nuevamente
De lo que fue Santiago ensangrentada
Y en una hermosa plaza liberada
Me detendré a llorar por los ausentes

Eu vou andar pelas ruas novamente
Do que foi Santiagao ensanguentada
E numa bela praça liberada
Vou parar e chorar pelos ausentes
Eu virei do deserto ardente
E sairei das florestas e dos lagos
Evocarei numa colina de Santiago
Os meus irmãos que morreram antes
Me juntarei àquele que fez muito e pouco
aquele que quer a pátria libertada
dispararei as primeiras balas
Mais cedo que tarde, sem descanso
Retornarão os livros e as canções
Que as mãos assassinas queimaram
Renascera meu povo de sua ruína
E pagarão sua culpa os traidores
Uma criança vai brincar na alameda
E vai cantar com seus amigos novos
Esse cantar será o canto do solo
Para uma vida interrompida em La Moneda
Eu vou andar pelas ruas novamente
Do que foi Santiagao ensanguentada
E numa bela praça liberada
Vou parar e chorar pelos ausentes
Eu vou andar pelas ruas novamente
Do que foi Santiagao ensanguentada
E numa bela praça liberada
Vou parar e chorar pelos ausentes

Arranjo de Yo Pisarelas Calles Nuevamente

Escolhemos esta canção para os estudantes iniciantes e apresentamos aqui uma transcrição simplificada, que possibilita ser tocada acompanhada com acordes básicos. Mantivemos a tonalidade original presente no disco La Vida no Vale Nada de 1976. Transcrevemos a melodia para ser tocada com instrumentos e sugerimos que os cantores usem como referência para estudo as gravações do disco supracitado ou Silvio Rodrigues e Pablo Milanés - En Vivo en Argentina de 1984.

Arreglo de Yo Pisarelas Calles Nuevamente

Hemos elegido esta canción para principiantes y presentamos aquí una transcripción simplificada que permite tocarla con acordes básicos. Mantuvimos la tonalidad original del álbum "La Vida no Vale Nada" de 1976. Hemos transcrito la melodía para su interpretación instrumental y sugerimos a los intérpretes utilizar las grabaciones de dicho álbum o «En Vivo en Argentina» de Silvio Rodrigues y Pablo Milanés de 1984 como referencia de estudio.

Yo Pisarelas Calles Nuevamente

Pablo Milanés

Yo pi sa ré las ca lles nue va men te
Yo ven dré del de sier to cal ci nan te

de lo que fué San tia go.en san gren ta da
Y sal dré de los bos ques y los la gos

y.en u na.her mo za pla za li li ber a da
Y.e vo ca ré.en un ce rro de San tia go

me de ten dré.a llo rar por los au sen tes
a mis her ma nos que mu rieron an tes

1. E D 2. E D E
Y.u ni do.al que hi zo mu cho.y po co

16 A F#m D

al que quie re la pa tria li ber a____da dis__ pa ra ré las pri me ras ba__

19 Bm E

__ las__ más tem pra no que tar de sin__ re po__ so

22 A C#m

re tor na ran los li bros__ las can cio nes__

24 D Bm E

que que ma ron las ma nos a__ se si__ nas re na ce ra mi pue blo__ de__

27 A F#m B7 E A D A

__ su rui na__ Y paga ran su cul pa los tra i do res__

31 E D A D A E D A

Un ni ño ju ga__ rá.en__

35 E D A

__ u na.a la me__ da__ Y can ta rá con sus a mi nue vos

38 C#7 F#

Y e se can to__ se rá.el can__ to del sue lo__

40 B7 E A

a u na vi da ce ga da.en ne da Yo pi sa ré las_ ca_

43 E D A

_ lles nue va men_ te_ de lo que fué San tia go.en_ san_ gren ta da_

46 C#7 F#

y.en u na.her mo za_ pla_ za li_ li ber a da_

48 B7 E A D A E D A

me de ten dré.a llo rar por los au sen tes_

Pablo Milanés

Pedro Pablo Milanés Arias (1943 – 2022), natural de Byamo, Cuba, foi um compositor, cantor e músico cubano. O mais novo dos cinco filhos, foi incentivado pelos pais desde cedo nas práticas musicais.

O compositor possui uma vasta discografia, mais de 50 discos como solista no período dos anos 1973 e 2023, 16 discos com o Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos produzidos no período entre os anos 1969 e 1984 e inúmeras coletâneas e colaborações com outros artistas

A obra de Pablo Milanés reflete seu engajamento com a Revolução Cubana, mas também a sua capacidade de questionar os desafios enfrentados pela sociedade de Cuba. Suas letras abordam tanto os aspectos positivos da revolução quanto suas falhas e contradições. A sonoridade das músicas de Milanés são o resultado da combinação de elementos do jazz, da música clássica e da música popular cubana.

Pedro Pablo Milanés Arias (1943-2022), nacido en Byamo, Cuba, fue un compositor, cantante y músico cubano. Fue el menor de cinco hijos y sus padres lo animaron a dedicarse a la música desde pequeño.

El compositor cuenta con una vasta discografía, con más de 50 álbumes como solista entre 1973 y 2023, 16 álbumes con el Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, producidos entre 1969 y 1984, y numerosas compilaciones y colaboraciones con otros artistas.

La obra de Pablo Milanés refleja su compromiso con la Revolución Cubana, pero también su capacidad para cuestionar los desafíos que enfrenta la sociedad de Cuba. Sus letras abordan tanto los aspectos positivos de la revolución como sus defectos y contradicciones. El sonido de las canciones de Milanés es el resultado de una combinación de elementos del jazz, la música clásica y la música popular cubana.

www.milanespablo.com

<https://drive.google.com/drive/folders/1N4LdCySmvIW72pLnvyQK2J3VWnMBFEPv?usp=sharing>

<https://open.spotify.com/playlist/1V2tzC6ZyRiw7pafJoxuX3?si=affc4ef2868f424d>

Capítulo 4

Canção de Protesto Brasileira | *Canción de Protesto Brasileña*

Canção de Protesto Brasileira

Embora o engajamento político esteja presente em diversas práticas musicais e épocas prévias, entendemos, para fins didáticos, que a alcunha Canção de Protesto se refere às canções brasileiras com temáticas de reivindicação social, que tiveram uma ampla divulgação midiática através dos Festivais de Música Popular por rádio e televisão entre os anos 1965 e 1968.

Os Festivais eram concursos de canções originais e inéditas, veiculados por diversas emissoras que deram evidência aos artistas e consagraram a prática como um gênero musical posteriormente. Escolhemos como marco inicial o primeiro festival de Música popular exibido pela TV Excelsior em 1965.

Os anos 1960 foram um período histórico politicamente conturbado no Brasil quando ocorre o Golpe Militar que, em 1964, derrubou o presidente João Goulart e iniciou-se uma ditadura que duraria até o ano de 1985. O ápice da repressão acontece em 1968, ao ser decretado o Ato Institucional nº 5 (AI5), que torna a Canção de Protesto ilegal, seus agentes perseguidos e este gênero censurado.

Os artistas envolvidos com as Canções de Protesto assumem a intenção de promover uma conscientização política, extrapolam a função de entretenimento musical. Através de metáforas, intérpretes cantavam o que não poderia ser dito numa realidade organizada por um regime autoritário. Compositores utilizaram gêneros musicais urbanos como a marchinha, o samba, a moda de viola, valorizam elementos tradicionais da cultura local, reforçando assim o ideário de identidade nacional.

Entre os artistas relacionados à Canção de Protesto podemos citar Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo. Nossa seleção, embora não seja unânime, foi baseada no repertório destes artistas.

lista de reprodução

Canción de Protesto Brasileira

Aunque el compromiso político esté presente en diversas prácticas musicales y épocas anteriores, entendemos, para fines didáticos, que la denominación “Canção de Protesto” se refiere a las canciones brasileñas con temas de protesta social, que tuvieron amplia cobertura mediática a través de Festivales de Música Popular en radio y televisión entre 1965 y 1968.

Los Festivales eran concursos de canciones originales e inéditas, transmitidos por diversas emisoras, que dieron visibilidad a los artistas y posteriormente consolidaron la práctica como género musical. Elegimos como punto de partida el primer festival de música popular, transmitido por TV Excelsior en 1965.

La década de 1960 fue un período políticamente turbulento en Brasil, con el Golpe Militar de 1964, que derrocó al presidente João Goulart e inició una dictadura que duraría hasta 1985. El punto culminante de la represión se produjo en 1968, cuando se decretó el Acto Institucional n.º 5 (AI-5), que ilegalizó las Canciones de Protesta, persiguió a sus representantes y censuró este género.

Los artistas que envueltos con el movimiento de las Canciones de Protesta asumieron la intención de promover la conciencia política, trascendiendo la función del entretenimiento musical. A través de metáforas, los intérpretes cantaron lo que no se podía decir en una realidad organizada por un régimen autoritario. Los compositores utilizaron géneros musicales urbanos como la Marchinha, el Samba y la Moda de Viola, valorando elementos tradicionales de la cultura local y reforzando así la idea de identidad nacional.

Entre los artistas relacionados con la Canción Protesta podemos mencionar a Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo. Nuestra selección, aunque no unánime, se basó en el repertorio de estos artistas.

lista de reproducción

https://open.spotify.com/playlist/4L3rIjzEvEDJLXczVs28OO?si=90Ma3OAKS_a4uaL13h9qKA

A Banda (Chico Buarque)

Esta canção faz parte do repertório do primeiro disco do autor intitulado "Chico Buarque de Hollanda" e foi composta com a intenção de competir no programa televisivo II Festival de Música Brasileira.

Nesta composição, Chico Buarque narra a passagem de uma banda de música pelas ruas da cidade, que desperta sentimentos de alegria e esperança no contexto de dificuldades do cotidiano numa época pontuada pela repressão política e censura. Sutilmente o compositor critica esse momento histórico e celebra a cultura popular.

Esta canção faz parte do repertório do primeiro disco do autor intitulado "Chico Buarque de Hollanda" e foi composta com a intenção de competir no programa televisivo II Festival de Música Brasileira.

Nesta composição, Chico Buarque narra a passagem de uma banda de música pelas ruas da cidade, que desperta sentimentos de alegria e esperança no contexto de dificuldades do cotidiano numa época pontuada pela repressão política e censura. Sutilmente o compositor critica esse momento histórico e celebra a cultura popular.



Chico Buarque

A Banda La Banda

Estava à toa na vida	Estaba desocupado en la vida
O meu amor me chamou	Mi amor me llamó
Pra ver a banda passar	Para ver pasar a la banda
Cantando coisas de amor	Cantando cosas de amor

A minha gente sofrida	Mi gente sufriente
Despediu-se da dor	Se despidió del dolor
Pra ver a banda passar	Para ver pasar a la banda
Cantando coisas de amor	Cantando canciones de amor

O homem sério que contava dinheiro parou	El hombre serio que contaba dinero paró
O faroleiro que contava vantagem parou	El farolero que presumía paró
A namorada que contava as estrelas	La novia que contaba las estrellas
Parou para ver, ouvir e dar passagem	Se detuvo para ver, oír y darle pasaje

A moça triste que vivia calada sorriu	La niña triste que vivía en silencio sonrió
A rosa triste que vivia fechada se abriu	La rosa triste que vivía cerrada se abrió
E a meninada toda se assanhou	Todos los niños se emocionaron
Pra ver a banda passar	Para ver pasar a la banda
Cantando coisas de amor	Cantando cosas de amor

Estava à toa na vida	Estaba desocupado en la vida
O meu amor me chamou	Mi amor me llamó
Pra ver a banda passar	Para ver pasar a la banda
Cantando coisas de amor	Cantando canciones de amor

A minha gente sofrida	Mi gente sufriente
Despediu-se da dor	Se despidió del dolor
Pra ver a banda passar	Para ver pasar a la banda
Cantando coisas de amor	Cantando cosas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou	El anciano débil olvidó su cansancio y pensó
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou	Que aún era joven para salir al terrazo a bailar
A moça feia debruçou na janela	La niña fea se asomó a la ventana
Pensando que a banda tocava pra ela	Pensando que la banda tocaba para ella

A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu	La marcha alegre se extendió por la avenida e insistió
A Lua cheia que vivia escondida surgiu	La luna llena que vivia escondida apareció
Minha cidade toda se enfeitou	Mi ciudad entera se engalanó
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor	Para ver pasar a la banda cantando canciones de amor

Mas para meu desencanto	Pero para mi desencanto
O que era doce acabou	Lo que era dulce terminó
Tudo tomou seu lugar	Todo tomó su lugar
Depois que a banda passou	Después de que la banda pasó

E cada qual no seu canto	Y cada uno en su esquina
Em cada canto uma dor	En cada esquina un dolor
Depois da banda passar	Después de que la banda pasó
Cantando coisas de amor	Cantando canciones de amor
Depois da banda passar	Después de que la banda pasó
Cantando coisas de amor	Cantando canciones de amor

A Banda

Chico Buarque

E(6,9)

B7

G#m7

C#7



Es ta va.à to a na vi____ da.O meu a mor me cha mou____ Pra ver a ban da pas sar__

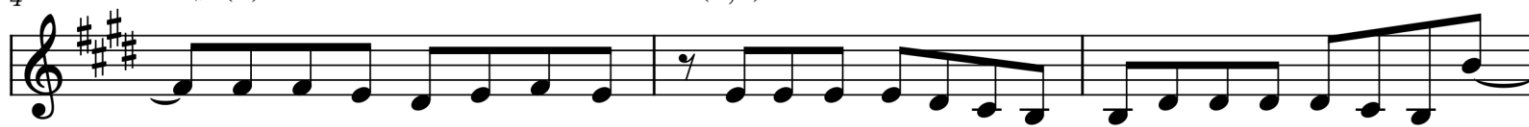
4

F#7(9)

B7

E(6,9)

B7



__ Can tan do coi sas de.a mor A mi nha gen te so fri____ da Des pe diu se da dor__

7

G#m7

C#7

F#7(9)

B7

E(6,9)



__ Pra ver a ban da pas ar____ Can tan do coi sas de.a mor____ O ho mem
O Ve lho

10

E7M

B7

Bm6/D

C#7



sé rio que con ta va di nhei____ ro pa rou O fa ro lei ro que con ta va van ta__
fra co se.es que ceu do can sa____ ço.e pen sou Que.ain da.e ra mo ço pra sa ir no ter ra__

13

F#m7

F#m/E

D#m7

G#7(9)

G#m7

C#7



__ gem pa rou A na mo ra da que con ta va.as es tre____ las__ Pa rou pa ra ver__
__ ço.e dan çou A mo ça fe ia de bru çou na ja ne____ la__ Pen san do que.a ban__

16

F#7(9)

F#m7(9)

B7

E7M



__ ou vir e dar__ pas sa____ gem__ A mo ça tris te que vi vi a ca la__
__ da__ to ca va pra e____ la__ A mar cha.a le gre se.es pa lhou na.a ve ni__

19

B7

Bm6/D

C#7

F#m7

F#m/E



__ da sor riu A ro sa tris te que vi vi a fe cha____ da se.a briu E.a me ni
__ da.e.in sis tiu A lu a chei a que vi vi a.es con di____ da sur giu Mi nha ci

19 B7 Bm6/D C#7 F#m7 F#m/E

— da sorriu A ro sa tris te que vi vi a fe cha — da se.a briu E.a me ni
 — da.e.in sis tiu A lu a chei a que vi vi a.es con di — da sur giu Mi nha ci

22 D#m7 G#7(9) G#m7 C#7 F#7(9) B7

na da to da se.as sa nhou — Pra ver a ban da pas sar — Can tan do coi sas de.a mor
 da de to da se.en fei tou — Pra ver a ban da pas sar — Can tan do coi sas de.a mor

25 E(6,9) B7 G#m7 C#7

Es ta va.à to a na vi
 Mas pa ra meu de sen can — to.O que.e ra do ce.a ca bou — Tu do to mou seu lu gar —

28 F#7(9) B7 E(6,9) B7

— De pois que.a ban da pas sou E ca da qual no seu can — to.Em ca da can to.u ma dor —

31 G#m7 C#7 F#7(9) B7 E(6,9) C#7

— De pois da ban da pas sar — Can tan do coi sas de.a mor De pois da ban da pas sar —

34 F#7(9) B7 E

— Can tan do coi sas de.a mor —

Chico Buarque

Francisco Buarque de Hollanda (1944-presente) músico e escritor natural do Rio de Janeiro, nascido no bairro das Laranjeiras. Seu pai foi historiador e jornalista, sua mãe pianista e pintora. Teve 6 irmãos entre eles três irmãs cantoras.

A obra do artista combina música popular e poesia. Em suas letras, o compositor faz críticas sociais, fala dos sentimentos humanos, da desigualdade social e da vida cotidiana. Chico Buarque escreveu romances, novelas, roteiros cinematográficos, peças teatrais e musicais. Entre os anos 1966 e 2017 lançou 37 discos de estúdio, além de discos ao vivo e outros formatos.

As músicas de Chico Buarque são um espelho multifacetado da sociedade brasileira, onde um dos pilares de sua composição é a crônica social, que se manifesta na observação minuciosa do cotidiano, das relações humanas e das desigualdades. Ele aborda a vida urbana, o amor e o desamor, a traição e a paixão, a solidão e a alegria, por vezes sob a perspectiva feminina, emprestando vozes às mulheres e explorando suas complexidades e desafios em uma sociedade machista.

Durante o período da ditadura militar no Brasil, sua obra se tornou um veículo de resistência, utilizando metáforas e alegorias para driblar a censura e criticar o regime. Mesmo após a redemocratização, sua obra continuou a refletir sobre questões políticas, a corrupção e os dilemas da democracia.

Em sua obra Chico Buarque também se debruça sobre a identidade brasileira, explorando a riqueza da cultura popular, a sonoridade do samba e a melancolia da bossa nova. Buarque celebra a beleza e as contradições do Brasil, seus heróis e seus anti-heróis, seus mitos e suas realidades.

Francisco Buarque de Hollanda (1944-presente) es un músico y escritor carioca, nacido en el barrio de Laranjeiras. Su padre fue historiador y periodista, su madre, pianista y pintora. Tuvo seis hermanos, incluyendo tres hermanas cantantes.

La obra del artista combina la música popular y la poesía. En sus letras, el compositor critica a la sociedad, habla sobre los sentimientos humanos, la desigualdad social y la vida cotidiana. Chico Buarque escribió novelas, telenovelas, guiones de cine, obras de teatro y musicales. Entre 1966 y 2017, publicó 37 álbumes de estudio, además de álbumes en vivo y otros formatos.

Las canciones de Chico Buarque son un reflejo multifacético de la sociedad brasileña, donde uno de los pilares de su composición es la crónica social, que se manifiesta en la observación detallada de la vida cotidiana, las relaciones humanas y las desigualdades. Aborda la vida urbana, el amor y el desamor, la traición y la pasión, la soledad y la alegría, a veces desde una perspectiva femenina, dando voz a las mujeres y explorando sus complejidades y desafíos en una sociedad machista.

Durante la dictadura militar en Brasil, su obra se convirtió en un vehículo de resistencia, utilizando metáforas y alegorías para eludir la censura y criticar al régimen. Incluso tras el retorno a la democracia, su obra continuó reflexionando sobre cuestiones políticas, la corrupción y los dilemas de la democracia.

En su obra, Chico Buarque también se centra en la identidad brasileña, explorando la riqueza de la cultura popular, el sonido de la samba y la melancolía de la bossa nova. Buarque celebra la belleza y las contradicciones de Brasil, sus héroes y antihéroes, sus mitos y sus realidades.

www.chicobuarque.com.br

https://drive.google.com/drive/folders/1BXmkTRO_q_nUjT3VOUKiR3VUGFz9xdp5?usp=sharing

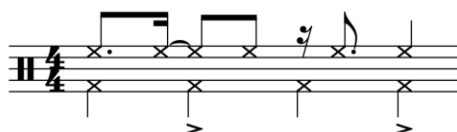
<https://open.spotify.com/playlist/4EMMQDtV3YdCwBwt00J89k?si=qvEXMEz0QrebYQvG1wcYtw>

Arranjo de A Banda

Este arranjo foi idealizado para grupo de estudantes de nível intermediário, envolvidos no estudo do ritmo brasileiro denominado Marcha-Rancho.

Usamos a transcrição do livro Songbook Chico Buarque da terceira edição de 1999, Lumiar Editora.

O motivo rítmico é transcrito do ritmo brasileiro Marcha-Rancho, termo que surge nos carnavais do Rio de Janeiro na década de 1930.



Arreglo de A Banda

Este arreglo fue diseñado para un grupo de estudiantes de nivel intermedio interesados en estudiar el ritmo brasileño llamado Marcha-Rancho.

Utilizamos la transcripción de la tercera edición del libro Cancionero Chico Buarque, 1999, de Lumiar Editora.

El motivo rítmico se transcribe del ritmo brasileño Marcha-Rancho, un término que surgió en los carnavales de Río de Janeiro en la década de 1930.

https://youtube.com/playlist?list=PLJyWYpwvqcUnnEqEwPvKrLmpgXgKbcPdh&si=1PC9uhQxwkLeuZ_1

Sugerimos neste arranjo o uso de Flauta transversal ou outro instrumento de sopro como Clarineta, saxofone, trompete, tocando em unísono nos refrões, acrescido de voz, violão, bateria e baixo.

En este arreglo, sugerimos el uso de una flauta transversal u otro instrumento de viento como clarinete, saxofón, trompeta, tocando al unísono en los coros, con el agregado de voz, guitarra, batería y bajo.

A Banda

Flauta

Voz

Es ta va.à to a na vi da.O meu a mor me cha mou Pra ver a ban da pas sar

Violão

D(6,9) A7 F#m7 B7

Baixo

Bateria

4

Fl.

voz

Can tan do coi sas de.a mor A mi nha gen te so fri da Des pe diu se da dor

Viol.

E7(9) A7 D(6,9) A7

B. El.

Bat.

7

Fl.

voz

Pra ver a ban da pas ar Can tan do coi sas de.a mor O ho mem O Ve lho

Viol.

F#m7 B7 E7(9) A7 D(6,9)

B. El.

Bat.

10

Fl.

voz
 sé rio que con ta va di nhei — ro pa rou O fa ro lei ro que con ta va van ta —
 fra co se.es que ceu do can sa — ço.e pen sou Que.ain da.e ra mo ço pra sa ir no ter ra —

Viol.

B. El.

Bat.

13

Fl.

voz
 — gem pa rou A na mo ra da que con ta va.as es tre — las — Pa rou pa ra ver —
 — ço.e dan çou A mo ça fe ia de bru çou na ja ne — la — Pen san do que.a ban —

Viol.

B. El.

Bat.

16

Fl.

voz

ou vir e dar pas sa gem A mo ça tris te que vi vi a ca la
da to ca va pra e la A mar cha.a le gre se.es pa lhou na.a ve ni

Viol.

E7(9) Em7(9) A7 D7M

B. El.

Bat.

19

Fl.

voz

da sor riu A ro sa tris te que vi vi a fe cha da se.a briu E.a me ni
da.e.in sis tiu A lu a chei a que vi vi a.es con di da sur giu Mi nha ci

Viol.

A7 Am6/C B7 Em7 Em/D

B. El.

Bat.

22

Fl.

voz

na da to da se.as sa nhou — Pra ver a ban da pas sar — Can tan do coi sas de.a mor
 da de to da se.en fei tou — Pra ver a ban da pas sar — Can tan do coi sas de.a mor

Viol.

B. El.

Bat.

C#m7 F#7(9) F#m7 B7 E7(9) A7

25

Fl.

voz

Es ta va.à to a na vi — to.O que.e ra do ce.a ca bou — Tu do to mou seu lu gar —
 Mas pa ra meu de sen can —

Viol.

B. El.

Bat.

D(6,9) A7 F#m7 B7 D(6,9) A7 F#m7 B7

28 E7(9) A7 D(6,9) A7

Fl.

voz

 — De pois que a ban da pas sou E ca da qual no seu can to. Em ca da can to. u ma dor —

Viol.

B. El.

Bat.

31 F#m7 B7 E7(9) A7 D(6,9) B7

Fl.

voz

 — De pois da ban da pas sar — Can tan do coi sas de a mor De pois da ban da pas sar —

Viol.

B. El.

Bat.

34 E7(9) A7 D

Fl.

voz

Can tan do coi sas de.a mor

Viol.

E7(9) A7 D D

B. El.

Bat.

Comportamento Geral (Gonzaguinha)

Nesta canção lançada em 1973 o autor faz uma reflexão sobre o comportamento da população submissa às imposições da ditadura no Brasil, entre os anos 1964 e 1985.

En esta canción lanzada en 1973, el autor reflexiona sobre el comportamiento de la población sumisa a las imposiciones de la dictadura en Brasil, entre 1964 y 1985.

Comportamento Geral

Comportamiento General

Você deve notar que não tem mais tutu
E dizer que não está preocupado
Você deve lutar pela xepa da feira
E dizer que está recompensado

Debes darte cuenta de que ya no tienes dinero
Y decir que no estás preocupado
Debes luchar por lo que sobró de la feria
Y decir que estás recompensado

Você deve estampar sempre um ar de alegria
E dizer: Tudo tem melhorado
Você deve rezar pelo bem do patrão
E esquecer que está desempregado

Siempre debes proyectar un aire de alegría
Y decir: Todo ha mejorado
Debes rezar por el bienestar del jefe
Y olvidar que estás desempleado

Você merece

Te lo mereces

Você merece

Te lo mereces

Tudo vai bem, tudo legal

Todo está bien, todo está bien

Cerveja, samba e amanhã, seu Zé

Cerveza, samba y mañana, señor José

Se acabarem teu carnaval

Si terminan tu carnaval

Você deve aprender a baixar a cabeça
E dizer sempre: Muito obrigado
São palavras que ainda te deixam dizer
Por ser homem bem disciplinado

Debes aprender a bajar la cabeza
Y decir siempre: Muchas gracias
Estas son palabras que aún te permiten decir
Por ser un hombre disciplinado

Deve pois só fazer pelo bem da nação
Tudo aquilo que for ordenado
Pra ganhar um fuscão no júízo final
E diploma de bem comportado

Por lo tanto, solo debes hacer por el bien de la nación
Todo lo que se te ordene
Para ganar un Volkswagen Escarabajo en el Juicio Final
Y un diploma por buen comportamiento

Você merece

Te lo mereces

E diploma de bem comportado

Y un diploma Bien portado

Você merece

Te lo mereces

Você merece

Te lo mereces

Se esqueça que está desempregado

Olvidate de que estás desempleado

Você merece

Te lo mereces

Você

Tú

Tudo vai bem, tudo legal

Todo está bien, todo es genial

Comportamento Geral

Gonzaguinha

F#m7 B7(9) F#m7 B7(9)
 Vo cê de ve no tar_ que não tem mais tu tu_ E di
 de ve lu tar_ pe la xe pa da fei ra E di

3 F#m7 B7(9)
 zer que não.es tá_ preo cu pa_ do Vo cê
 zer que.es ta re_ com pen sa_ do

4 F#m7 B7(9)
 de ve.es tam par_ sem pre.um ar de.a le gri a E di
 de ve re zar_ pe lo bem do pa trão_ ra_ E.es que

5 1. F#m7 B7(9) 2. F#m7 B7(9)
 zer: tu do tem.me lho ra_ do Vo cê cer que.es ta de_ sem pre ga do Vo Cê_ me re_

7 F#m F#m(#5) F#m(6) F#m(5)
 _ ce vo Cê me re ce Tu_ do vai bem tu do le gal Cer ve_

9 Bm7 E7
 _ ja, Sam_ ba.e a ma nhã Seu Zé Se.a ca

10 1. F#m7 B7(9) 2. F#m7 B7(9)
 ba rem com.o teu car na val Vo Cê_ me re ba rem com.o teu car na val

12 F#m7 B7(9) F#m7 B7(9)
 Vo cê de ve.a pren der_ a bai xar a ca be ça E di
 la vras que.a in da te dei xam di zer_ Por ser

14 **F#m7** **B7(9)**

zer sem pre mui to.o bri ga do São pa
ho mem bem di ci pli na do De ve

15 **F#m7** **B7(9)**

pois só fa zer pe lo bem da Na ção Tu do.a
nahr um fus cãõ no ju i zo fi nal ra E di

16 **1. F#m7** **B7(9)** **2. F#m7** **B7(9)**

qui lo que for or de na do. Pra ga plo ma de bem com por ta do Vo Cê me re

18 **F#m** **F#m(#5)** **F#m(6)** **F#m(5)**

ce vo cê me re ce Tu do vai bem tu do le gal Cer ve

20 **Bm7** **E7**

ja, Sam ba.e a ma nhã Seu Zé Se.a ca

21 **1. F#m7** **B7(9)** **2. F#m7** **B7(9)**

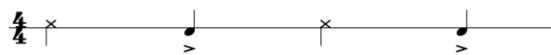
ba rem com.o teu car na val Vo Cê me re ba rem com.o teu car na val

Agogô



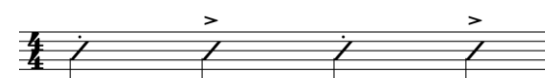
O monograma do Agogô indica campana aguda no espaço superior e campana grave no espaço inferior.

El monograma Agogô indica una campana de tono alto en el espacio superior y una campana de tono bajo en el espacio inferior.



No caso do surdo indicamos nota abafada no espaço superior e toque solto no espaço inferior. O baixo acentua nos tempos 2 e 4 do compasso

En el caso del tambor, indicamos una nota con la mano en el espacio superior y un toque suelto en el inferior. El bajo se acentúa en los tiempos 2 y 4 del compás.



Comportamento Geral

Gonzaguinha

♩ = 60

F#m7

B7(9)

F#m7

B7(9)

voz

Vo cê de ve no tar— que não tem mais tu tu— E di
de ve lu tar— pe la xe pa da fei ra E di

harmonia

F#m7 B7(9)

F#m7 B7(9)

Simile

Baixo

Bateria

Agogó

Sordo

3

F#m7 B7(9) F#m7 B7(9)

voz

zer que não.es tá__preo cu pa__ do Vo cê
 zer que.es ta re__ com pen sa__ do de ve.es tam par__ sem pre.um ar de.a le gri a E di
 de ve re zar__ pe lo bem do pa trão.ra. E.es que

harm.

F#m7 B7(9) F#m7 B7(9)

B. El.

Bat.

Ago.

Sdo..

5

1. F#m7 B7(9) 2. F#m7 B7(9)

voz

zer: tu do tem__ me lho ra__ do Vo cê cer que.es ta de__ sem pre ga do Vo Cê__ me re__

harm.

F#m7 B7(9) F#m7 B7(9)

B. El.

Bat.

Ago.

Sdo..

7

F#m F#m(#5) F#m(6) F#m(5)

voz

ce vo cê me re ce Tu do vai bem tu do le gal Cer ve

harm.

B. El.

Bat.

Ago.

Sdo..

9

Bm7 E7 1. F#m7 B7(9)

voz

ja, Sam_ ba.e a ma nhã Seu Zé Se.a ca ba rem com.o teu car na val Vo Cê_ me re

harm.

Bm7 E7 F#m7 B7(9)

B. El.

Bat.

Ago.

Sdo..

11 **2.** F#m7 B7(9) F#m7 B7(9)

voz
ba rem com.o teu car na val Vo cê

harm. F#m7 B7(9) F#m7 B7(9)

B. El.

Bat.

Ago.

Sdo..

13 F#m7 B7(9) F#m7 B7(9)

voz
de ve.a pren der__ a bai xar a ca be ça E di zer sem pre mui_ to.o bri ga__ do São pa
la vras que.a in da te dei xam di zer__ Por ser ho mem bem di__ ci pli na__ do De ve

harm. F#m7 B7(9) F#m7 B7(9)

B. El.

Bat.

Ago.

Sdo..

15

voz

F#m7 B7(9)

1. F#m7 B7(9)

pois só fa zer_ pe lo bem da Na ção_ Tu do.a
nahr um fus cãõ_ no ju i zo fi nal_ ra_ E di

qui lo que for_ or de na_ do. Pra ga

harm.

B. El.

Bat.

Ago.

Sdo..

17

voz

2. F#m7 B7(9)

F#m F#m(#5)

plo ma de bem_ com por ta do Vo Cê_ me re_ ce vo cê me re ce Tu_

harm.

F#m7 B7(9)

F#m F#m(#5)

B. El.

Bat.

Ago.

Sdo..

19

voz

do vai bem tu do le gal Cer ve ja, Sam ba.e a ma nhã Seu Zé Se.a ca

harm.

B. El.

Bat.

Ago.

Sdo..

F#m(6) F#m(5) Bm7 E7

21

voz

ba rem com.o teu car na val Vo Cê me re

harm.

B. El.

Bat.

Ago.

Sdo..

F#m7 B7(9) F#m7 B7(9) F#m7

Considerações finais

Este trabalho é o desdobramento da pesquisa realizada no Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS), pesquisa esta que foi inspirado por Violeta Parra e Víctor Jara, artistas icônicos dentro do universo da música latino-americana engajada, compositores abordados anteriormente no meu trabalho de conclusão do curso de graduação do Bacharelado em Música Popular, modalidade Arranjo.

Ao explorar as práticas musicais hispano-americanas, especificamente o repertório com engajamento político dos anos 1960, percebe-se a interação de diferentes concepções sobre trabalho, gênero, raça, cultura, religião, a partir de uma perspectiva latino-americana que se relaciona com os processos de decolonialidade e recuperação das memórias coletivas hispano-americanas (WALSH, 2013, p.16).

Consideramos importante refletir criticamente sobre o contexto destas e outras práticas musicais nos espaços de educação formal e não formal, promover o desarraigo de visões e práticas homogeneizantes e trazer foco para práticas musicais latino-americanas

Consideraciones finales

Este trabajo es el resultado de una investigación realizada en el Programa de Maestría Profesional en Enseñanza de Prácticas Musicales (PROEMUS), investigación que tuvo como inspiración a Violeta Parra y Víctor Jara, artistas íconos dentro del universo de la música comprometida latinoamericana, compositores previamente abordados en mi trabajo final de la licenciatura en Música Popular, modalidad Arreglos.

Al explorar las prácticas musicales hispanoamericanas, en particular el repertorio políticamente comprometido de la década de 1960, podemos observar la interacción de diferentes concepciones del trabajo, el género, la raza, la cultura y la religión, desde una perspectiva latinoamericana que se relaciona con los procesos de decolonialidad y la recuperación de la memoria colectiva hispanoamericana (WALSH, 2013, p. 16).

Creemos que es importante reflexionar críticamente sobre el contexto de estas y otras prácticas musicales en los espacios educativos formales y no formales, para promover la superación de visiones y prácticas homogeneizadoras y visibilizar las prácticas musicales latinoamericanas.

Referências:

- ADVIS Vitaglich, L. La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida. Cuadernos De Música Iberoamericana, 1, 243-251. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/160451623.pdf>> Acesso em 22 out 2019
- AEDO, Javier Rodriguez. El folklore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973), Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons, 2017. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/70611>> Acesso em 22 out 2019
- ALVAREZ ARCE, Maylen. Los valores humanos en el discurso poético del cantautor cubano Silvio Rodríguez domínguez. 2014. Disponível em <<https://repositorioinstitucional.buap.mx/server/api/core/bitstreams/796c445f-120c-4c0d-8bf7-af50cc11492a/content>> Acesso em 29 abr 2024.
- ARANTES, Mariana Oliveira. Sonoridades urbanas e engajamento juvenil no Chile dos anos de 1960. Tempos Históricos, v. 15, n. 1, p. 216-239, 2011. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/tempohistoricos/article/view/5706/4283>> Acesso em 22 out 2019.
- ARCHANJO, Rafael Menari; LUDOVICE, Camila de Araújo Beraldo. O “dito” pelo “não dito”: relações dialógicas e polêmica velada na letra da canção “comportamento geral”, de Gonzaguinha. Revista do GEL, v. 13, n. 3, p. 219-240, 2016. Disponível em <<https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/1435>> Acesso em 29 abr 2024.
- BIBLIOTECA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (MNBA). Violeta Parra Disponível em: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/fo-letter_article-40023.pdf> Acesso em 19 out 2019
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Desarrollo industrial. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94623.html>> Acesso em 22 out 2019
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La Nueva Canción Chilena. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-702.html>> Acesso em 19 out 2019
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Peñas. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96425.html>> Acesso em 19 out 2019
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Víctor Jara. Memoria Chilena. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7680.html>> Acesso em 18 out 2019
- CARRASCO, Lorena Alejandra Valdebenito. ¿ Hombre nuevo y Mujer nueva? Lo femenino y lo masculino en la Nueva Trova Cubana de Silvio Rodríguez y Sara González. El oído pensante, v. 8, n. 2, p. 134-162, 2020. Disponível em <<https://www.redalyc.org/pdf/5529/552972255007.pdf>> Acesso em 29 abr 2024.
- CHEDIAK, Almir. Songbook Chico Buarque vol. 1. Lumiar Ed. 1999.
- CHEDIAK, Almir. Songbook Chico Buarque vol. 2. Lumiar Ed. 1999.
- CHEDIAK, Rosa García. La nueva trova cubana. Disponível em <http://investigacion.politicas.unam.mx/caricen/wp-content/uploads/caricen31_35/caricen31_35_08.pdf> Acesso em 29 abr 2024
- Chuva, Márcia (2020). Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. In Alice Duarte (ed.), Seminários DEP/FLUP, v.1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 16-35. Disponível em: <<https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a1>> Acesso em 28 mar 2024
- DE MENEZES, Leila Medeiros; ROCHA, Décio. Uma abordagem discursiva da censura no Brasil em tempos de ditadura: gon-zaguinha e a resistência pela música. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, v. 6, n. 12, 2014. Disponível em <<https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10560>> Acesso em 29 abr 2024.
- DOMÍNGUEZ, Rogelio Ramos. Causas y azares de la Nueva Trova Cubana. Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos, v. 9, n. 16, p. 41-50, 2014. Disponível em <<https://www.academia.edu/download/89702692/4812.pdf>> Acesso em 29 abr 2024.
- ENANTEAU, Alvaro. Patricia Díaz-Inostroza. El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical. Rev. music. chil., Santiago, v. 61, n. 208, p. 98, dic. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902007000200008&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 04 oct. 2023.

ESTAÑOL, Nicolás. Movimiento del Nuevo Cancionero: el canto de Mercedes Sosa como posicionamiento político. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso. Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales. Disponível em: <<https://rephip.unr.edu.ar/bitstreams/c72888a2-2ff0-4f3c-9d0f-93d56670f962/download>> Acesso em 29 abr 2024.

FARIAS, Geania Nogueira de. As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha. 2011. Disponível em <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/5877>> Acesso em 29 abr 2024.

FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. Medo e ousadia: o cotidiano do professor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; AUGUSTO, Erika Soares. Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais de música popular. *Per musi*, p. 220-230, 2014. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/pm/a/gX8GpH8bTkDy5TNLMpbyB6v/?lang=pt>> Acesso em 29 abr 2024.

FUNDACIÓN VÍCTOR JARA (Chile) Música. Disponível em: <<http://fundacionVictor Jarajara.org/Victor Jara/musica/>> Acesso em 21 out 2019

FUNDACIÓN VIOLETA PARRA (Chile). Trayectoria. Disponível em: <<http://www.fundacionVioleta Parra.org/trayectoria>>. Acesso em 19 out 2019

GARCÍA, María Inés; GRECO, María Emilia; BRAVO, Nazareno Juan. Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta. 2014. Disponível em: <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/22903>> Acesso em 29 abr 2024.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Cultura Popular e nacionalismo musical: Uma discussão das ideias folcloristas Sobre a música popular, nenhuma cultura Brasil. *História e Cultura*, v. 2, n. 2, p. 289-310, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/855>> Acesso em 21 out 2019

GOMES, Caio de Souza. Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.8.2013.tde-28062013-130124. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28062013-130124/pt-br.php>> Acesso em 21 out 2019

GONZÁLEZ, J. P. Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983). *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 27, n. 1, p. 63-82, 31 maio 2016. Disponível em: <<https://eialonline.org/index.php/eial/article/download/1398/1463>> Acesso em 21 out 2019

GUEVARA, E. El hombre Nuevo. *Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana*, México, 1978. Vol. 2 Núm. 20. UNAM, pág. 5-24. Disponível em: <https://marxismocritico.com/wp-content/uploads/2013/04/20_cclat_1978_guevara.pdf> Acesso em 22 dez 2024

GUSTAFSSON, Jan. La utopía y su música—la Nueva Trova y la Revolución cubana. *Diálogos Latinoamericanos*, v. 29, p. 40-54, 2020. Disponível em <<https://tidsskrift.dk/dialogos/article/view/122206>> Acesso em 29 abr 2024.

JÁUREGUI, Ernesto. Manifiesto del Nuevo Cancionero. *Clang*, 2016. Disponível em: <<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53876>> Acesso em 29 abr 2024

MAMANI, Ariel. Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978) 2012. In: Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata. 2012. Buenos Aires. I Jornadas de trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX: La Plata, 2012. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/32026/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 21 out 2019

MARRATZU, Priamo. Nacionalismo e homogeneidade cultural: a importância dos media. *Biblioteca On-line do Conhecimento de Ciências Sociais*, 2006. Disponível em: <<http://bocc.ufp.pt/pag/marratzu-priamo-nacionalismo-homogeneidade-cultural.pdf>> Acesso em 21 out 2019

MILLARES, Selena. Geografías del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra. In: *Anales de literatura chilena*, p. 167-179, 2000. Disponível em: <<https://redae.uc.cl/index.php/alch/article/view/54209/44409>> Acesso em 21 out 2019

MIRANDA, Otavio Augusto de Sousa et al. Música e resistência nos anos de chumbo no Brasil: Gonzaguinha 1964-1985. 2022. Disponível em <<https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/handle/123456789/4464>> Acesso em 29 abr 2024.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. Canções de Protesto: O avanço da esquerda para e pelas artes. In: *Anais. IV Congresso Sergipano de História & IV Encontro Estadual de História da ANPUH/SE o cinquentenário do golpe de*. 2014. Disponível em:

- <http://www.encontro2014.se.anpuh.org/resources/anais/37/1424131192_ARQUIVO_JoseFernandoSarobaMonteiro.pdf> Acesso em 29 abr 2024.
- MUZZIO, Henrique; COSTA, Francisco José da. Para além da homogeneidade cultural: a cultura organizacional na perspectiva subnacional. Cad. EBAPE.BR, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 146-161, 2012. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/cebape/a/jw3vfTX3NjnZ4vjMkSyyZ9F/?format=html&lang=pt>> Acesso em 21 out 2019
- NO, ESPECIALIZAÇÃO EM HISTÓRIA E. CULTURA; RODRIGUES, NÍVIA MARIA. CANÇÕES DE PROTESTO DURANTE O REGIME MILITAR NO BRASIL. Disponível em <<http://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/10622/1/niviamariarodrigues.pdf>> Acesso em 29 abr 2024.
- ORQUERA, Yolanda Fabiola del Valle. Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino. 2008. Disponível em: <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/99209>> Acesso em 29 abr 2024
- ORTEGA MARÍN, Milena. La educación del patriotismo, a través de la obra musical de Silvio Rodríguez Domínguez en la EIA Vladislav Volkov. 2009. Tese de Doutorado. Universidad de Sancti Spíritu José Martí Pérez. Disponível em <<https://dspace.uniss.edu.cu/handle/123456789/3082>> Acesso em 29 abr 2024.
- PINO-OJEDA, Walescka. "Autenticidad y alienación: Disonancias ideológico-culturales entre la “nueva canción” chilena y el rock anglosajón." Studies in Latin American Popular Culture, vol. 33, 2015, p. 108-127. Project MUSE Disponível em: <muse.jhu.edu/article/580317> Acesso em 29 jun 2020
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO, Buenos Aires. 2005.
- RIMBOT, Emmanuelle. Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo. Cátedra de Artes N° 3, 2006. Disponível em: <<http://catedradeartes.uc.cl/pdf/02autorepresentacionfromCatedra3-5.pdf>> Acesso em 21 out 2019
- RÍOS, Miguel Naranjo. Discografía de Violeta Parra. Estudios Públicos, n. 146, 2018. Disponível em: <<http://revista.estudiospublicos.cl/index.php/epublicos/article/download/92/70>> Acesso em 04 fev 2020
- RODRÍGUEZ, Laura Y. La proyección urbana de un creador: Víctor Jara y la canción “Las casitas del barrio alto”. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 10, N°30, p. 477-493, Chile, 2011. Disponível em: <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v10n30/art22.pdf>> Acesso em 19 out 2019
- ROLLE, Claudio. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. In: Anais do III Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular, Bogotá. 2000. Disponível em: <<http://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/Rolle.pdf>> Acesso em 21 out 2019
- SAHURIE, Pablo Rojas. Tiempo habitual, tiempo del peligro y “tiempo que queda todavía”: hacia una definición ética de la Nueva Canción Chilena. Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas, n. 6, p. 99-111, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.22370/panambi.0.6.1123>> Acesso em 29 jun 2020.
- SCHMIEDECKE, Natália Ayo. "Canto porque la guitarra / tiene sentido y razón": folclore e política na música de Víctor Jara. Revista História e Cultura, Franca-SP, v.2, n.1, p.59-80, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.18223/hiscult.v2i1.868>> Acesso em 19 out 2019
- SCHMIEDECKE, Natália Ayo. Tomemos la historia en nuestras manos: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). 2013. 297 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/93254>> Acesso em 19 out 2019
- TORRES Alvarado, Rodrigo. Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. Revista Musical Chilena, Santiago, v. 58, n. 201, p. 53-73, 2004. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020100003&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 21 out 2019.
- VILLAÇA, Mariana Martins. Música cubana com sotaque Brasileiro: entrecruzamentos Culturais nos anos sessenta. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 35, p. 249-274, 2001. Disponível em <https://www.academia.edu/download/36414627/Musica_cubana_com_sotaque_brasileiro.pdf> Acesso em 29 abr 2024.
- WALSH, CATHERINE. Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. ISBN: 978-9942-09-169-7. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.
- WOLFFENBUTTEL, Cristina Rolim. Vivências e concepções de folclore e música folclórica: um survey com alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental. 2004. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/4085>> Acesso em 29 mar 2024