

## **Vientos del Pueblo – Conexões hispano-americanas na luta contra o fascismo**

### **Vientos del Pueblo – Hispanic-american connections in the fight against fascism**

Letícia Porto Ribeiro<sup>1</sup>

Marcello Messina<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo, fruto da dissertação de mestrado da primeira autora, fazemos uma análise da canção “Vientos del Pueblo”, de Víctor Jara em sua relação os poemas “Sentado Sobre los Muertos” e “Vientos del Pueblo me Llevan”, do poeta espanhol Miguel Hernandez, sobre o qual Jara se inspirou para sua composição. Estabelecemos uma comparação entre o poema e a música e realizamos uma pequena análise do contexto histórico que liga a América Latina, particularmente o Chile, à Guerra Civil Espanhola. Pretendemos mostrar, ainda, que a canção “Vientos del Pueblo” combina música e letra de forma a reforçar a mensagem trazida pela letra. Como metodologia, utilizamos, além da análise histórica, a teoria decolonial e teoria da semiologia tripartite de análise musical de Jean-Jacques Nattiez. Percebemos, ao fim, tanto uma ligação entre os poetas espanhóis e chilenos, que estabeleceram uma luta comum contra o fascismo, como também aspectos decoloniais presentes na canção de Víctor Jara.

**Palavras-chaves:** Nueva Canción Chilena; Música; História; Literatura; Estudos decoloniais.

**Abstract:** In this article, result of the first author's master's dissertation, we analyze the song "Vientos del Pueblo", by Víctor Jara in its relation to the poems "Sentado Sobre los Muertos" and "Vientos del Pueblo me Llevan", by the Spanish poet Miguel Hernandez, on which Jara was inspired for his composition. We established a comparison between the poem and the music and carried out a small analysis of the historical context that links Latin America, particularly Chile, to the Spanish Civil War. We also intend to show that the song “Vientos del Pueblo” combines music and lyrics in order to reinforce the message brought by the lyrics. As a methodology, we used, in addition to historical analysis, the decolonial theory and the theory of tripartite semiology of musical analysis by Jean-Jacques Nattiez. In conclusion, we perceive both a connection between Spanish and Chilean poets, who established a common struggle against fascism, as well as decolonial aspects present in Víctor Jara's song.

**Keywords:** Nueva Canción Chilena; Music; History; Literature; Decolonial Studies.

---

1 Universidade Federal do Acre, leticia.porto@ufac.br, <https://orcid.org/0000-0003-1573-5918>

2 Southern Federal University, Rússia, marcellomessina@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-8822-3342>

## Introdução

Neste trabalho, estabelecemos uma conexão entre o Chile e a Espanha por meio da canção *Vientos del Pueblo*, de Víctor Jara, que se relaciona com os poemas *Sentado sobre los Muertos* e *Vientos del Pueblo me Llevan*, do poeta espanhol Miguel Hernandez. Utilizamos, para tal, uma análise histórica embasada na teoria decolonial e a Semiologia Tripartite de Análise Musical como apresentada por Jean-Jacques Nattiez.

Para Aníbal Quijano (2005), o etnocentrismo europeu se ligou à classificação racial como forma de se estabelecer a colonização europeia por meio da subjetividade, da cultura e do conhecimento. Dessa forma, mesmo que politicamente descolonizados, os países periféricos se manteriam submetidos, indiretamente e, muitas vezes, diretamente (a exemplo de ingerências estadunidenses na América Central), ao controle das potências. A propagação da visão da cultura e conhecimentos europeus como superiores justificariam a colonização e a exploração de trabalhadores não-europeus e/ou não-brancos.

A descolonização não significou, portanto, uma mudança profunda na situação dos povos que eram explorados, e sim uma mudança em relação às elites que os exploravam: no caso, os interesses das elites brancas e *criollas* substituíram os das metrópoles coloniais, mas ainda, na maioria dos casos, prevalecia, ao final, o benefício dessas últimas. Em diversos países, descendentes dessas mesmas elites permaneceram/permanecem no poder ainda nos dias atuais.

Achille Mbembe (2017) estabelece uma relação entre o fascismo/nazismo e o colonialismo, afirmando que ambos partilham do mito da crença na superioridade da cultura ocidental que significaria, em si, superioridade de uma raça branca. Esse mito desvaloriza e desumaniza as raças não-brancas, justificando sua exploração, pois os não-brancos não seriam humanos, ou seriam “menos humanos”. Suvendrini Perera (2014) mostra como, em contextos caracterizados por conflitos políticos, a aplicação do rótulo de “não-humano” em certos sujeitos permite o exercício coletivo de violência sobre os mesmos, uma violência que se configura como colante de vínculo social, “violência cívica” (2014, p. 3).

Com o auxílio desses teóricos, é possível perceber como as pessoas pretas, as classes trabalhadoras, os indígenas, os mestiços, entre outras “minorias”, foram ao longo dos séculos, mesmo após o fim da colonização, exploradas e vistas como cidadãos “menos merecedores” de lugares na sociedade. Isso é explicitado, por exemplo, por Joan Turner Jara, que mostrou, em seu livro, sua estupefação ao perceber que os trabalhadores no Chile eram muitas vezes

referidos como “rotos” (JARA, 1998) – ou seja, “quebrados”. Acreditamos que essa racialização está, em grande medida, por trás de massacres que são perpetrados contra as classes trabalhadoras por elites que não aceitam ameaças a privilégios dos quais desfrutam por séculos, como aponta Jara na canção *Vientos del Pueblo*.

Estudamos os aspectos musicais aqui abordados a partir da análise Tripartite de Semiologia Musical, como proposta por Jean Molino e Jean Jacques Nattiez (2002). Esse sistema busca estudar as formas simbólicas através de três dimensões: a dimensão poiética, a dimensão estética e o nível neutro. A dimensão poiética analisa o conteúdo tendo como foco o processo de criação, ou seja, composição musical. A dimensão estética busca possibilidades de construção da significação da mensagem pelos receptores, buscando desvendar como os ouvintes percebem ou podem perceber aquilo que é captável pela audição. O nível neutro (ou “nível material” ou “imaneente”) é formado pelos vestígios passíveis que possam observados e descritos, o que é “racionalmente” analisado. Aqui trabalhamos principalmente com a dimensão poiética e o nível neutro.

## 1. A Guerra Civil Espanhola e a América Latina

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) gerou diversas repercussões nos meios intelectuais e artísticos latino-americanos. O Partido Comunista Chileno (PCCh), bem como as revistas e os periódicos comunistas, davam destaque aos acontecimentos que ocorriam do outro lado do Atlântico (DALMÁS, 2018). Se até 1930 o fascismo não constituía assunto de grande importância na América Latina,

o avanço do fascismo na Europa e a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, mudou esse quadro. Na França, assim como na Espanha e no Chile, também foi eleito um governo de Frente Popular. Especialmente após a eclosão da Guerra Civil Espanhola, movimentos de escritores, artistas e intelectuais intensificaram sua articulação internacional na luta contra o fascismo. (DALMÁS, 2018, p. 301)

Fora esse movimento cultural, voluntários de diversos países se uniram sob o recrutamento da Internacional Comunista, na formação de Brigadas Internacionais para apoiar a República espanhola. O asilo diplomático e a concessão de refúgio também constituíram formas de auxílio aos que lutaram ao lado da República na guerra. Ismara de Souza (2018) afirma que os países latino-americanos, inclusive o Chile, receberam refugiados e asilados do conflito e das perseguições que se deram na Espanha:

O Chile merece destaque na história do asilo diplomático não apenas pela quantidade de pessoas acolhidas, mas também porque permaneceu defendendo o direito de asilo após o término da guerra, asilando até 1940 os partidários da República espanhola. Os esforços de Pablo Neruda, representante diplomático na capital espanhola, para convencer o governo de seu país a conceder abrigo a milhares de republicanos que após a guerra não tinham outra alternativa que não a de deixar o país, é um dos exemplos mais eloquentes da cooperação e da dimensão solidária que a causa republicana alcançou no exterior. (SOUZA, 2018, p. 11)

Sobre essa aproximação entre os dois países, é pertinente ainda apontar que o cantor chileno Rolando Alarcón (1929-1973) gravou um álbum intitulado “Canciones de la Guerra Civil Española” em 1968, o que evidencia o prolongamento dessa relação.

Miguel Hernández (1910-1942), poeta e dramaturgo espanhol, faleceu de tuberculose em uma prisão franquista. Durante a guerra civil, ele havia lutado pela República e militado ao lado do Partido Comunista da Espanha. O poeta teve proximidade com o chileno Pablo Neruda, que escreveu alguns textos a respeito de seu colega (ORTIZ, s/d).

Víctor Jara (1932-1973) foi um cantor e compositor (representante da *Nueva Canción Chilena*), ator e diretor de teatro chileno, de origem camponesa. Dedicou-se à pesquisa do folclore chileno e latino-americano, trabalhou pela eleição de Allende em 1970. Foi torturado e assassinado no Estádio Chile, durante o golpe militar que levou Augusto Pinochet ao poder.

## 2. **Vientos del Pueblo**<sup>3</sup>

No período anterior àquele de composição de *Vientos del Pueblo*, Jara compunha e/ou interpretava canções otimistas e esperançosas, como *Abre la ventana*, *Vamos por ancho camino*, canções tradicionais, satíricas ou mesmo humorísticas como *A la molina no voy más*, *Las casitas del Barrio Alto* ou *Ni chicha ni limoná*, que faziam parte do álbum *El Derecho de Vivir en Paz* (cf. RIBEIRO; MESSINA, 2017; 2022). O sentimento era ainda de celebração devido à vitória de Salvador Allende nas eleições de 1970. No entanto, essas canções otimistas deram lugar àquelas que expressavam a inquietude de Jara diante das ameaças de grupos terroristas de direita, como o *Patria y Libertad* e de ações que visavam criar dificuldades para o governo de Allende. Como canções que expressam esse sentimento podemos elencar *Aquí me quedo* (sobre o poema de Pablo Neruda), *Vientos del Pueblo* e *Manifiesto*.

---

3 A análise dessa canção foi feita na dissertação de mestrado da autora deste artigo (RIBEIRO, 2019), que pode ser baixada em: <<https://bit.ly/3PgbT1>> Acesso em 23/06/2022.

*Vientos del Pueblo* é baseada em poemas do espanhol Miguel Hernandez (1910-1942), presentes na coletânea publicada com o nome *Viento del Pueblo* (1936-1937)<sup>4</sup>, escritos durante a Guerra Civil Espanhola. Alguns dos versos finais da canção são do poema chamado *Sentado sobre los muertos*, e outros de *Vientos del pueblo me llevan*, como explicitaremos a seguir.

Os versos de Hernández que são reproduzidos na canção são: “*Vientos del pueblo me llevan,/ vientos del pueblo me arrastran,/ me esparcen el corazón/ y me aventan la garganta*”, presentes no poema *Vientos del pueblo me llevan*, e “*Aquí estoy para vivir/ mientras el alma me suene,/ y aquí estoy para morir,/ cuando la hora me llegue,/ en los veneros del pueblo/ desde ahora y desde siempre./ Varios tragos es la vida/ y un solo trago es la muerte*”, de *Sentado sobre los muertos* (destacamos em itálico as partes que constam na canção de Jara). Joan Jara afirmou, como mencionamos anteriormente, que Víctor teria retirado os versos que se referem à morte por considerá-los demasiado deprimentes. Transcrevemos a letra de Jara abaixo:

De nuevo quieren manchar  
mi tierra con sangre obrera,  
los que hablan de libertad  
y tienen las manos negras;  
los que quieren dividir  
a la madre de sus hijos  
y quieren reconstruir  
la cruz que arrastrara Cristo

Quieren ocultar la infamia  
que legaron desde siglos  
perlo el color de asesinos  
no borrarán de su cara.  
Ya fueran miles y miles  
los que entregaron su sangre  
y en caudales generosos  
multiplicaron los panes.

Ahora quiero vivir  
junto a mi hijo y mi hermano  
la primavera que todos  
vamos construyendo a diario.  
No me asusta la amenaza,  
patrones de la miseria,  
la estrella de la esperanza  
continuará siendo nuestra

Vientos del pueblo me llaman,  
vientos del pueblo me llevan,  
me esparcen el corazón  
y me avientan la garganta.

---

4 Disponível em: <<https://bit.ly/2XvmqvW>> Acesso em 27/08/2018

Así cantará el poeta  
mientras el alma me suene,  
por los caminos del pueblo

A canção faz referência ao grupo *Patria y Libertad*, logo em seu início: “los que hablan de libertad/ y tienen las manos negras” – as “mãos negras” podem ser referência ao símbolo do *Patria y Libertad* – uma corrente quebrada, mas que lembrava uma “aranha negra”, alcunha pelo qual o grupo se tornaria conhecido (BRUM, 2013)<sup>5</sup>, também sendo “Mão Negra” o nome da organização terrorista à qual foi atribuído o assassinato de Francisco Ferdinando, que acabou causando o estopim da Primeira Guerra. De forma que são os terroristas que querem “de novo” manchar a terra com o sangue do trabalhador – ou seja, esse sangue já foi derramado antes (no caso, antes do governo de Allende), e querem “ocultar a infâmia” legada há séculos – Jara, portanto, liga os terroristas à elite que explora os trabalhadores desde o período de colônia e que perdurou após a independência, e aqui podemos encontrar um sentido decolonial: na busca de libertação do povo em relação àqueles que exploram os trabalhadores.

Jara se refere ao presente, ao governo de Allende, como a “primavera” que todos constroem no cotidiano, junto a “mi hijo y me hermano”, contra a qual atentam as ameaças dos “patrones de la miseria” – novamente a elite que lucra com o empobrecimento dos explorados. Na letra novamente é evocada a “estrela da esperança”, já mencionada na canção, composta por Jara anos antes, *El arado* (RIBEIRO e MESSINA, 2022) – estrela que já foi alcançada, pois “continuará siendo nuestra” -, e aqui ela está contraposta aos “patrones de la miseria” que constituem a ameaça a essa primavera.

Nos trechos que se utilizam do poema de Hernandez, “Vientos del pueblo me llaman,/ vientos del pueblo me llevan,/ me esparcen el corazón/ y me avientan la garganta./ Así cantará el poeta/ mientras el alma me suene,/ por los caminos del pueblo/ desde ahora y para siempre”, Jara mistura seu eu-poético ao de Hernandez, ao se utilizar da primeira pessoa e em seguida cantar “Así cantará el poeta/ mientras el alma me suene”. Assim, ambos seguem os ventos e os caminhos do povo.

A instrumentação reúne, além do canto e do violão, o *tiple*, o *charango*, *quenas*<sup>6</sup> e o *bombo* – portanto, está presente, como em outras canções da NCCh, uma poética de relação – o violão, trazido pelos espanhóis e ligado nas Américas ao popular, ao lado dos instrumentos

5 <<https://bit.ly/2tJHO36>> Acesso em 27/08/2018

6 Pode-se definir rapidamente a *quena* como uma flauta de origem andina e o *charango* como um instrumento de cordas, esteticamente semelhante a um violão pequeno, pelas definições propiciadas por Joan Jara (1998).

de origem indígena e com a forma e harmonia “europeias”, algo que era bem comum entre as canções de protesto desse período na América Latina.

O *tiple* e o violão realizam uma pequena introdução com acorde de lá menor arpejado – o tempo binário propicia uma ambientação de marcha à canção. Ao iniciar o canto, há a permanência do mesmo padrão no acompanhamento, com o violão realizando notas no contratempo a partir do verso “los que quieren dividir” (o que não está indicado na partitura, mas é perceptível na gravação):

**Figura 1:** Curta introdução com acordes arpejados (sinal ondulado ao lado do acorde)

**Fonte:** ACEVEDO, Claudio; et. al. (org.) Víctor Jara: Obra Musical Completa. Santiago: Fundación Víctor Jara, s/d.

Víctor canta os versos iniciando em um registro mais baixo de sua voz, subindo a região a cada verso, o que na partitura é facilmente visível pela subida das notas finais de cada verso (sol, lá, si, dó):

**Figura 2:** Notas finais de cada verso (sol - lá - si - dó) em destaque.

**Fonte:** ACEVEDO, Claudio; et. al. (org.) Víctor Jara: Obra Musical Completa. Santiago: Fundación Víctor Jara, s/d.

Na segunda estrofe o bombo e o *charango* se somam ao *tiple* e ao violão, o que naturalmente aumenta a intensidade da música por meio da densidade instrumental. Após um pequeno solo de *tiple* o acompanhamento se modifica, com a adoção do “galope Jara”:

**Figura 3:** O acompanhamento modifica, com o "galope Jara" propiciando um som mais cheio ao acompanhamento.



**Fonte:** ACEVEDO, Claudio; et. al. (org.) Victor Jara: Obra Musical Completa. Santiago: Fundación Víctor Jara, s/d.

Deve-se recordar, para melhor compreender o próximo trecho da canção, que Joan Jara afirma que, nesse período, Víctor sofria ameaças de membros da direita radical, inclusive com ataques nas ruas. Ao cantar “No me asusta la amenaza,/ patrones de la miseria,/ la estrella de la esperanza/ continuará siendo nuestra”, Víctor se mantém no registro agudo da sua voz, e sustenta a última nota numa fermata no acorde de mi menor, gerando um acento dramático ao trecho. É importante indicar que aqui há uma diferença entre a partitura e a canção gravada – na partitura a nota longa seguida de fermata é já no começo do verso “La estrella (...)”, mas na gravação percebe-se que a nota longa/fermata é na sílaba final de “miseria”. A fermata gera no ouvinte a sensação de suspensão, bem como de expectativa de como se desenrolará os momentos seguintes da música. Dado que o acorde que acompanha a fermata é de sol menor (sétimo grau da tonalidade de lá menor), esse sentimento é ainda mais realçado:

**Figura 4:** Dramaticidade conseguida através do prolongamento do final do verso com fermata acompanhada de acorde em mi menor (destaque). Não concordamos com a indicação da letra na partitura, pois na gravação a sílaba segurada é a final de "miseria".

**Fonte:** ACEVEDO, Claudio; et. al. (org.) Víctor Jara: Obra Musical Completa. Santiago: Fundación Víctor Jara, s/d.

A seguir, com a mudança de compasso (de 6/8 para 3/4), bem como as pausas presentes no acompanhamento, propiciam a impressão de que a canção ficou mais “tranquila” para os versos “La estrella de la esperanza continuará siendo nuestra” – e logo em seguida o retorno do compasso 6/8 e do acompanhamento “galope Jara” já colocam “movimento” na canção. Novamente há uma diferença entre a partitura escrita e a gravação de Jara, já que a partitura indica que imediatamente volta o canto, mas na gravação há um pequeno solo de tiple<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Essas diferenças apontadas podem acontecer devido a alguma versão diferente que pode ter sido utilizada pelos transcritores.

**Figura 5:** mudança de compasso para 3/4, com pausa no acompanhamento. Já na última sílaba do “nuestra” volta o compasso 6/8 e o “galope Jara”, já propiciando mais movimento na canção.

**Fonte:** ACEVEDO, Claudio; et. al. (org.) Victor Jara: Obra Musical Completa. Santiago: Fundación Víctor Jara, s/d.

A entrada das *quenás* realizando um contracanto em terças, praticamente ao final da música, iniciando também em um registro grave e indo gradativamente ao agudo, com saltos até de quintas e sextas, carrega a música com ar dramático. As *quenás* surgem, também, já apresentando o desenho rítmico que irá se repetir: uma descida com semicolcheias e colcheia em movimento descendente seguida de um salto ascendente.

**Figura 6:** Entrada das *quenás*, em registro grave com descidas e saltos.

**Fonte:** ACEVEDO, Claudio; et. al. (org.) Victor Jara: Obra Musical Completa. Santiago: Fundación Víctor Jara, s/d.

É interessante perceber que os movimentos em semicolcheias e os saltos de quinta acontecem, muitas das vezes, em momentos de pausa ou prolongamento do canto ou em notas

mais altas do que as que estão sendo cantadas, características que geram um destaque para o que o desenho melódico que as *quenás* realizam.

**Figura 7:** As *quenás* ganham destaque, realizando movimentos na pausa da voz (destaque em quadrado) ou com saltos de quinta que atingem notas mais altas que as do canto (circunferências).

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line with lyrics 'cen el co - ra - zón y me vená - tan la gar - gan -' and chords D<sub>m</sub>, E, and E<sub>7</sub>. The second system features a vocal line with lyrics 'ta. A - sí can - ta - rá poe - e - ta mien - ras el al - ma me sue -' and chords A<sub>m</sub>, A<sub>m7+</sub>, G, and E<sub>m</sub>. In both systems, orange boxes highlight quena passages during vocal pauses, and orange circles highlight quena leaps of a fifth.

**Fonte:** ACEVEDO, Claudio; et. al. (org.) Víctor Jara: Obra Musical Completa. Santiago: Fundación Víctor Jara, s/d.

No final, o ritmo das *quenás* acompanha o do canto, com uma delas em registro mais alto que o cantado por Jara, e elas que encerram a canção com um movimento rápido de descida em semicolcheias e colcheia sem prolongamento.

**Figura 8:** movimento rítmico das quenas igual ao do canto, com finalização em semicolcheias e colcheia e sem prolongamento podendo ser interpretadas como um “amém” final.

The musical score for Figure 8 consists of three staves. The top staff is labeled 'Canto' and begins at measure 70 with a 'pre.' marking. The middle staff is labeled 'Quenas' and shows a rhythmic pattern of notes. The bottom staff is labeled 'Tiple Charango Guitarra' and includes a rhythmic diagram with notes M, P, P and arrows indicating movement. Above the staff, chords E7, F, and Am are indicated. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Fonte: ACEVEDO, Claudio; et. al. (org.) Víctor Jara: Obra Musical Completa. Santiago: Fundación Víctor Jara, s/d.

As *quenas* tocando em seus registros agudos nos compassos finais geram quase que uma dissonância, apesar do intervalo de quarta justa, e a finalização nas notas rápidas das colcheias/semicolcheias após a sensação de suspensão produzida pelas figuras rítmicas lentas (mínimas pontuadas) dos compassos anteriores reforça o fim abrupto dessa canção, entrando em choque, e, ao mesmo tempo, fechando os versos religiosos “desde ahora e para siempre”, quase que como um “amém” final.

### Considerações Finais

A ligação entre a América Latina e a Guerra Civil Espanhola, particularmente entre o Chile e essa guerra, como abordamos neste artigo, transcende as décadas que separam o conflito europeu e os golpes militares na América Latina. Atestando a forte ligação entre os poetas chilenos e os espanhóis, Víctor Jara se utiliza de versos de Hernandez em uma canção que seria um prenúncio do sangrento golpe militar chileno.

Essa canção apresenta um caráter que poderíamos descrever como decolonial – tanto na identificação feita por Jara das elites que exploram o povo e que buscam esconder o sangue derramado nos massacres e explorações, quanto na luta evocada na letra, reforçada pelo caráter de marcha da música.

A evocação de Jara em relação à Hernandez e à Guerra Civil Espanhola é um testemunho da ligação das esquerdas desses dois países, bem como a identificação de desafios

comuns identificados nos atos de terrorismo e intimidação feitos por grupos de direita em ambos os países.

Percebemos, ainda, que Jara utiliza a harmonia, o ritmo, a instrumentação e a condução melódica em sua canção para reforçar as mensagens poéticas da letra da canção e que, não obstante a alteração dos versos de Miguel Hernandez, ainda seguia transmitindo, de certa forma, uma perspectiva pessimista para o futuro do Chile.

## Referências

ACEVEDO, Claudio; et. al. (org.) Víctor Jara: **Obra Musical Completa**. Santiago: Fundación Víctor Jara, s/d.

BRUM, Maurício. **Estádio Chile, 1973: Morte e vida de Víctor Jara, a voz da Revolução Chilena**. Coleção direito, política e cidadania; 34. Ijuí: Ed. Unijuí, 2014,

DALMÁS, Carine. Os poetas de “Madre España”: Guerra Civil Espanhola e frentismo cultural no Partido Comunista do Chile. In: GUTIERREZ, Horácio, *et al.* **A Guerra Civil Espanhola e a América Latina**. São Paulo : PROLAMEPAL/USP : CEDHAL/USP: ECA-USP, Terceira Margem, 2018, pp. 294-315.

HERNANDEZ, Miguel. **Vientos del pueblo**. 1936-37. Disponível em: <<https://bit.ly/2XvmqvW>> Acesso em 27/08/2018.

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

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Tradução: Marta Lança, Revisão L. Baptista Coelho. Portugal: Antígona, 2017.

MEMÓRIA Chilena. **Víctor Jara**. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7680.html#presentacion>> Acesso em 12/09/2021.

NATTIEZ, Jean Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Tradução: Luis Paulo Sampaio. **Debates – Caderno de Pós-Graduação em Música**, n. 6. Unirio: Rio de Janeiro, 2002. ISSN: 2359-1056.

ORTIZ, Juan. Vida e Obra de Miguel Hernández. In: **Actualidad Literatura**. Disponível em: < <https://www.actualidadliteratura.com/pt/miguel-hernandez/> > Acesso em 12/09/2021.

PERERA, Suvendrini. Dead Exposures: Trophy Bodies and Violent Visibilities of the Nonhuman. **Borderlands**, v. 13, n. 1, pp. 1-26, 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas.

Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2zLa23c>> Acesso em 28/12/2017.

RIBEIRO, Letícia. **Sentidos decoloniais na *Nueva canción chilena*: o idioma musical de Víctor Jara**. Orientador: Marcello Messina. 2019. 226 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade) – Centro de Educação, Letras e Artes, Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2019.

RIBEIRO, Letícia; MESSINA, Marcello. Víctor Jara e a representação do trabalho e do socialismo em “El Arado”. **Muiraquitã**, v. 10, n. 1, pp. 137-146, 2022.

RIBEIRO, Letícia; MESSINA, Marcello. “Invadindo a Invasão Cultural”: Víctor Jara e o uso da guitarra elétrica na Nueva Canción Chilena. **Muiraquitã**, v. 5, n. 2 (sup. 1: Anais do I Encontro do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da Região Norte – GELLNORTE), pp.43-50, 2017.

SOUZA, Ismara. O Brasil na trama do conflito: sociedade e governo diante da Guerra Civil da Espanha (1936-1939) In: GUTIERREZ, Horácio, *et al.* **A Guerra Civil Espanhola e a América Latina**. São Paulo: PROLAMEPAL/USP, CEDHAL/USP, ECA-USP, Terceira Margem, 2018, pp. 10-30.