

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMERICA LATINA
PROLAM

SEBASTIAN ESTEBAN RUIZ JAQUE

Referentes de la simbiosis música-política en Chile y en Brasil: Estudio comparativo de la canción *Miren como sonríen*, de Violeta Parra e *Historia de pescadores*, de Dorival Caymmi

Versão corrigida

SÃO PAULO
2022

SEBASTIÁN ESTEBAN RUIZ JAQUE

Referentes de la simbiosis música-política en Chile y en Brasil: Estudio comparativo de la canción *Miren como sonríen*, de Violeta Parra e *Historia de pescadores*, de Dorival Caymmi

Versión corregida

Disertación presentada a la Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção del título de Mestre em Ciências.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Márcio Bobik Braga

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R934r Ruiz Jaque, Sebastián Esteban
Referentes de la simbiosis música-política en Chile y en Brasil: Estudio comparativo de la canción Miren como sonríen, de Violeta Parra e Historia de pescadores, de Dorival Caymmi / Sebastián Esteban Ruiz Jaque; orientador Márcio Bobik Braga - São Paulo, 2022.
97 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Interdisciplinar.

1. Música . 2. Arte. I. Bobik Braga, Márcio, orient. II. Título.



Universidade de São Paulo – PROLAM USP
Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância da orientador(a)

Nome do(a) aluno(a):

Sebastián Esteban Ruiz Jaque

Data da defesa:

13/07/2022

Nome da orientador(a): Prof(a). Dr(a).

Márcio Bobik Braga

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 10/10/20

Marcio Bobik Braga

RUIZ, S. E. Referentes de la simbiosis musica-politica en Chile y en Brasil: Estudio comparativo de la canción *Miren como sonrían*, de Violeta Parra e *Historia de pescadores*, de Dorival Caymmi. Disertación (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprobado en:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Institución:

Evaluación

Profa. Dra.

Institución

Evaluación

Prof. Dr.

Institución

Evaluación

A mi compañera de vida Mariela, con amor, por su comprensión, cariño, lealtad, e apoyo en la elaboración de este trabajo.

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Márcio que me ha apoyado desde el inicio mostrándome el camino a recorrer, por sus contribuciones tanto bibliográficas hasta personales.

Al Dr. Alessandro Silva por su atención y cariño.

Al Programa de pós-graduação em Integração da América Latina por la oportunidad de realizar un objetivo de mi vida, un curso de magister, donde me influenciaron maravillosos profesores y profesoras.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Con las palabras se dicen cosas humanas; con la música se expresa eso que nadie conoce ni lo puede definir, pero que en todos existe en mayor o menor fuerza. La música es el arte por naturaleza. Podría decirse que es el campo eterno de las ideas... Para poder hablar de ella, se necesita una gran preparación espiritual y, sobre todo, estar unido íntimamente a sus secretos. Nadie, con palabras, dirá una pasión desgarradora como habló Beethoven en su “Sonata apasionata”; jamás veremos las almas de mujeres que Chopin nos contó en sus “Nocturnos”. (García Lorca, 2016, p. 1145)

RESUMEN

RUIZ, S. E. Referentes de la simbiosis música-política en Chile y en Brasil: Estudio comparativo de la canción *Miren como sonrén*, de Violeta Parra e *Historia de pescadores*, de Dorival Caymmi. Disertación (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

La presente disertación visa identificar y darles a conocer la articulación existente entre música y política, en la experiencia de la canción *Miren como sonrén* de Violeta Parra e *Historia de pescadores* del compositor Dorival Caymmi. Reconstruir las circunstancias políticas de momento de sus génesis, como también mencionar la importancia de las canciones de resistencia como herramienta de actuación política. Para ese fin se propone una investigación de carácter cualitativo y descriptivo con foco en la metodología comparativa para identificar semejanzas y diferencias de estas obras musicales en el contexto político y social entre los años 1957-1962.

ABSTRACT

RUIZ, S. E. Referentes de la simbiosis música y política en Chile y en Brasil: Estudio comparativo de la canción *Miren como sonrén*, de Violeta Parra y la *Historia de pescadores*, de Dorival Caymmi. Disertación (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta dissertação visa identificar e dar a conhecer a articulação existente entre música e política, na experiência da canção *Miren como sonrén* de Violeta Parra e da *História de Pescadores* do compositor Dorival Caymmi. Reconstruir as circunstâncias políticas no momento de sua gênese, bem como mencionar a importância das canções de resistência como ferramenta de atuação política. Para tanto, propõe-se uma pesquisa qualitativa e descritiva com foco na metodologia comparativa para identificar semelhanças e diferenças dessas obras musicais no contexto político e social entre os anos de 1956-1964.

LISTA DE IMÁGENES

Formato	Titulo	Pagina
Figura 1	Método de análisis tripartito del semiólogo francés J.J. Nattiez	
Figura 2	Portada Long Play Süd- und Mittelamerikanische Volksmusik	
Figura 3	El violinista	
Figura 4	Cristo en Bikini	
Figura 5	Canções Praieiras	
Figura 6	Sambas	
Figura 7	Eu vou para Maracangalha	
Figura 8	Caymmi e o mar	
Fotografía 1	Violeta Parra con una anciana cantora de folclore	
Fotografía 2	Violeta Parra junto a los cantores populares	
Fotografía 3	Víctor Jara en las poblaciones de Santiago	
Cuadro 1	Modos rítmicos griegos	

INDICE

Introducción.....	12	
Capítulo I – Nivel Poietico		
1.1 Aproximaciones a las artes de Violeta.....	21	
Investigadora	23	
Compositora	25	
Músicas que protestan	28	
Violeta artista plástica	37	
1.2 Aproximación a las artes de Dorival Caymmi		
Canciones al mar... ..	41	
Obras relevantes... ..	44	
Poesis del Long play Historia de Pescadores.....	48	
Capítulo II		
Conociendo la letra de las canciones		
Algunos aspectos ligados a la Psicología Social políticamente empoderada, para la interpretación de la poesía de Dorival Caymmi en la Historia de Pescadores.....		55
Historia de Pescadores		
Ejemplos de Fatalismo en <i>Canção da partida</i>	58	
Análisis	59	
Algunos aspectos ligados a la Psicología Social políticamente comprometida, para la interpretación de la poesía de Violeta Parra en la canción Mira como sonrén.....		61
Ejemplos para combatir el fatalismo con la poesía de la canción Miren como sonrén		
Análisis	63	

Capitulo III - Nivel Aestésico

Violeta Parra

La nueva canción chilena y Violeta Parra.....67

Género artístico cultural-musical: La Cantata Latinoamericana.....70

Dorival Caymmi.....70

Apropiación del canto y su utilización en los cuarteles del DOPS en São Paulo... ..71

Capítulo IV -

Análisis Neutro – Conociendo la partitura de las canciones.....73

Objeto Cultural: Mira como sonríen Violeta Parra (1962)..... 73

La melodía y sus particularidades Psicológicas.....74

Modos rítmicos... ..75

Antecedente o Pregunta77

Consecuente o Respuesta.....79

Apreciaciones finales... ..80

Objeto Cultural: Historia de Pescadores Dorival Caymmi (1957)

Descripción de la frase81

Armonía.....83

Consideraciones Finales84

Referencias... ..87

Introducción

Este trabajo pretende reproducir la memoria de que en el pasado estos dos músicos junto con sus narrativas, tuvieron una importancia en la identidad colectiva de las generaciones a partir de los años 60 en adelante.

La magia de la música que se reinventa, pasando por el colador del peso de la historia que podría dejar estos objetos culturales en el olvido sin embargo la música renace por entre medio de las memorias colectivas para ennoblecer el presente.

El significado más relevante que tiene esta investigación es proponer un estudio de las propiedades psicológicas que la música experimenta a través del tiempo, por las diferentes interpretaciones que le atribuye el público.

Nos interesa reconstruir la memoria de que las músicas son crónicas de épocas y los compositores son cronistas de época, que desarrollaron una obra de arte con las cualidades necesarias para realizar un estudio metodológico.

Nuestra preocupación es dilucidar cuales fueron las intervenciones de estos compositores en la historia y como cambiaron el curso del arte de cada país.

0.1. ¿dónde nos nace la motivación?

Escogimos este tema, ya que actualmente en los países investigados existen políticas públicas neoliberales con tendencias y comportamientos similares a las décadas de dictadura en Brasil y Chile. Atribuyendo este destino al miedo que genera la libertad de la sociedad civil, que escoge mandatarios con perfil militar.

Seleccionamos a Dorival Caymmi con su obra *Historia de pescadores* cuando tuvimos la oportunidad de compartir el escenario e interpretar esta música con el hijo del compositor y cantante Dorival Caymmi en el año 2016. Vivenciamos una experiencia trascendental entre la orquesta de cámara de la Universidad de Sao Paulo de la cual soy parte con el cantor, que supo transmitir al público el espíritu necesario para la interpretación de esta obra maestra lanzada en 1957 y que se ha mantenido vigente por más de medio siglo.

Describe problemáticas que son actuales en la vida de los pescadores, tanto en su trabajo como sentimentalmente, con una relación dividida entre la esposa y yemanyá que representa a la fertilidad al mar y al amor en las festividades en Salvador de Bahía en Brasil y todo esto resumido en quince (15) minutos de música. Que describe la realidad y sinceramente llamó mi atención de la primera vez que la escuché. Tuve la sensación que la melodía y los arreglos orquestales estaban dentro de un barco, navegando por mares turbulentos, alegres y mansos algunas veces, sintiendo la tristeza de las esposas de los pescadores con las suaves voces de las sopranos diciendo adiós a su amado entrelazándose con recitativos en la voz de Dorival Caymmi interpretando las músicas de su papá. Esta *Historia de pescadores* está organizados en momentos de músicas-recitativos-músicas y son similares a las manifestaciones musicales en Chile en la denominada la nueva canción chilena en su formato de cantatas latinoamericanas.

La composición en su análisis neutro es similar a un canto gregoriano, por sus saltos melódicos ascendentes compensados con escalas suaves descendientes, similar a la sensación de navegar por un mar que tranquilamente nos lleva a un puerto cercano. Recuerdo que la primera vez que escuché la voz de Dorival Caymmi fue la música *Historia de pescadores* y me sentí encantado por su timbre aterciopelado, además de una interpretación sensible de cada palabra que componen sus poesías.

Y es así como en la actualidad las voces del coro de la Osesp y el coro del teatro municipal de Sao Paulo han instrumentalizado esta obra para transmitir un mensaje de lucha en medio la pandemia del covid-19, por cierto, grabadas cada interprete desde sus hogar por motivos del confinamiento en el año 2020.

La presente investigación tiene como tema el estudio de los movimientos poético-musicales germinados en Latinoamérica entre los años 1957-1962 y cómo influenciaron fuertemente las tendencias musicales posteriores. Con la Violeta Parra germina un movimiento socio-cultural que sirvió de herramienta de actuación política en la dictadura chilena titulado “La Nueva Canción” que fue un “instrumento político-estético en la revolución política socialista” parafraseando a Valencia (2007).

En la región latinoamericana Violeta Parra se sitúa, junto a Atahualpa Yupanqui en lo musical ya que inician una renovación de canto folclórico por medio de la exaltación de lo popular

y nacional., al mismo tiempo se presenta un rechazo a lo extranjero y a sus intervenciones en las políticas públicas en Latinoamérica.

La presencia de la política en música tiene diversas maneras de manifestarse: a través de un texto que relata un hecho político, a través del nombre de la obra, sin la intervención de un texto; o bien, sin ninguna alusión de idea política: aquí, el reconocimiento del autor como artista comprometido o la explicación que él da de la obra, es el canal de información que el receptor tiene para saber si esa obra porta un mensaje político. (HERRERA, 2010, p.58).

En ese sentido, Violeta busca la innovación del folclore, apuntando fundamentalmente a la creación de algo nuevo en el ámbito de las “expresiones tradicionales”, provocando una estética musical que no mira para el pasado, pero si hacia el futuro. Según Carlos Molinero

Para a validação da criação põe implicitamente o acento no futuro, mais que no passado. E é esta sua verdadeira revolução. O popular se encontra no povo por seu destino, obviamente aberto então a uma evolução histórica e política ainda não determinada, mais que por suas tradições. (2011, p.77)

Es por esto que escogimos una composición de Violeta Parra que se titula *Miren como sonrén*, que retrata un giro en la carrera de la artista, donde renace y comienza a transmitir un mensaje claro, directo y sin miedo contra los poderes públicos del estado como también a las fuerzas armas y la iglesia católica. Transformándose una música que es crónica de una época chilena en 1962 y que describe problemáticas que en la actualidad no se han solucionado. Continúan las represiones a los estudiantes y trabajadores en la actualidad donde más de 300 personas perdieron los ojos por perdigones disparados por las fuerzas armadas chilenas en manifestaciones ocurridas en el año 2018. Con esto solo queremos mencionar un ejemplo de la coerción física y moral que sufrió el pueblo chileno.

En el ámbito musical, esta música está en ritmo de cueca que tradicionalmente va acompañado de una pareja de baile y sus movimientos están en ritmo ternario de 6/8. Y es así como es utilizado en *Miren como sonrén*, solo que la autora compone en ritmo ternarios compuestos entre 6/8 e 9/8 como una forma libre y canta una melodía en un modo griego llamado Lidio, que según el *Quadrivium* de Platón, esta manera de organizar los tonos y semitonos afecta el estado de animo de las personas. Es una genialidad que Violeta eligiera este modo gregoriano para denunciar las injusticias que estaban pasando las chilenas y chilenos en los años de la presidencia de Jorge Alessandri Rodríguez.

Nos impulsa la creatividad de esta artista por su composición libre de las ataduras tradicionales pero utilizando una guitarra de madera y un rasgueo con ritmo de cueca que son del folclore nos denuncia problemáticas que son trans-generacionales. Además es elegida una escala que es determinante para causar sensaciones en los oyentes y es cantada en la actualidad por los manifestantes del 2018 donde renace esta música en las voces del pueblo chileno denunciando el difícil momento social y político en el periodo del presidente Sebastián Piñera Echeñique.

En relación a las ideologías políticas entre las décadas de los 60' hasta los 70' que fue el periodo de tiempo que vivieron nuestros compositores escogidos, fueron años marcados por la conciencia social y colectiva de los jóvenes, desde la revolución cubana en 1959, que estableció una ideología anti-imperialista entre las agrupaciones de izquierda en los países de Latinoamérica.

Esta conciencia social provocó cambios en las estructuras económicas e psicosociales, solo que como proyectos nacionales fueron reprimidos con dictaduras en Brasil y Chile, además de Uruguay, Argentina, Bolivia por mencionar algunos países vecinos y precipitaron en grandes crisis estructurales. Siguiendo esa línea podemos deducir que, bajo este panorama, sucedieron ondas de violencia, represión, censura, tortura y desaparecimientos o simplemente exterminio por parte de las fuerzas militares del Cono sur.

Con este fatídico contexto, las ideologías de izquierda movilizaron a los jóvenes ansiosos por las reformas políticas y sociales, y así nació “La nueva canción Latinoamericana” y “A música popular Brasileira”.

Estas músicas deberían ser la nueva canción de resistencia y su función social como herramienta de lucha, al favor de las fuerzas revolucionarias de izquierda, identificándose con el pueblo y su realidad social que envolvía el continente.

De esta manera el compositor debería devolver al pueblo su legitimidad cultural, definida por la identidad latinoamericana y demarcada por la impresión poética de cada país. Los nexos socio-culturales e históricos se tornan puntos relevantes de análisis musical, abriendo el campo para la música popular.

En el caso de Brasil y las canciones de resistencia, las investigaciones apuntan a la música popular Brasileña como forma de evadir los días en las prisiones, además se utilizaba para tener un

puesto con los recuerdos de los momentos de libertad. Cuenta su experiencia la presa política Iara Seixas em la 62° Reunión anual de la SBPC, en una publicación realizada por Raquel Wandelli

Consegui espiar através de uma janela da Oban (Operação Bandeirantes) a sala de uma casa vizinha onde os moradores estavam à mesa comendo e conversando. A imagem espiada de uma família de classe alta jantando faceira ao lado de uma prisão, alheia aos gritos de dor que emanavam da câmara de tortura, misturadas à memória de sua própria vida em família, arrebatou-a. No mesmo instante evocou a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil “Panis et circenses (Sociedade Brasileira para o progresso da Ciência et.al., 2010)

La música que aparentemente es una dulce melodía con letra sobre el mar, La Historia de pescadores funcionaba como himno a la celebración a la vida en homenaje a los compañeros que salían de la cárcel y podían vislumbrar nuevas perspectivas, preservando el vínculo con los que quedaron prisioneros. Es así como la profesora Márcia Juliana Santos comenta

Os versos de Caymmi confortaram muitos presos políticos que passaram pelas celas do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo durante a década de 1970. Em momentos de soltura, quem saía da prisão cantava os versos da música desejando reencontrar fora dali aquele que permanecia preso (Escola Móvil, et al., 2016)

Los prisioneros al perder la identidad colectiva como también las características propias de una identidad personal, buscaban sentirse humanos dentro de las condiciones carcelarias con la música de Dorival, sirviendo como una medida colectiva de reencuentro con la esencia humana.

En el contexto de la formación de identidades culturales Latinoamericanas la figura de la música como herramienta política ocupó un papel de destaque, que promueve el empoderamiento, la articulación política, el pensar se sus respectivos países participando de las discusiones estéticas y políticas (GÓMES, 2013).

A partir de esta perspectiva queremos establecer si ¿es posible decir que son músicas generadas a partir de la injusticia social? O ¿podemos suponer que están relacionadas a los mismos motivos de lucha?, queremos descubrir ¿Cuáles fenómenos se manifestaron a partir de la apropiación de estas dos músicas? Cualquiera de las opciones nos parece válidas para un estudio metódico, en el sentido histórico y musicológico.

En una investigación preliminar al proyecto, demostramos que no hemos encontrado bibliografía en relación a las letras de Dorival Caymmi con la dictadura Brasileira. Podemos apreciar que el compositor quería crear una conciencia social en sus narrativas, pero fue después

que los prisioneros políticos utilizaron la *Historia de Pescadores* para resistir las atrocidades de las prisiones y continuar la lucha contra la dictadura, podemos decir que la música cumple funciones que van más allá de la comunicación de una aspiración ideológica.

La música, une a las personas, les da el coraje de denunciar, por medio de ella, sus carencias, creando espacios de fortalecimiento de la comunidad, donde no solamente los músicos, sino es la comunidad en general, que ve vulnerado sus derechos, sintiendo que su voz se escucha y es conocida por la sociedad. (QUINTERO, 2015).

0.2. La organización

Como estructura ósea este trabajo contiene 4 (cuatro) capítulos en donde comenzaremos a observar la vida de los dos compositores y sus momentos históricos cuando crearon los objetos culturales en los capítulos 1 y 2. Para continuar en un momento especial, que creemos revelador ya que estas composiciones adquieren significados relacionados a la actuación política y que van más allá del momento de su nacimiento como melodía en el capítulo 3. Y para terminar esta investigación, un análisis musical de las melodías de las canciones que escogimos como referentes de Brasil y Chile.

Para organizar nuestra investigación pretendemos utilizar el método de análisis tripartito del semiólogo francés J.J. Nattiez (1994), que viene presentando con frecuencia un modelo tripartito de semiología musical donde identifica tres dimensiones de una obra cuando es apreciada como objeto. Es por esto que estudiaremos dos músicas que están relacionadas y son compuestas pre-dictaduras militares de Brasil y Chile.

Dichas obras de arte las apreciaremos como objetos musicales siendo escogidas “*A canção da Partida*” que es la primera canción de la Historia de pescadores de Dorival Caymmi y la canción “*Miren como sonrén*” de Violeta Parra.

Las tres formas de apreciar estas obras que semiólogo J.J. Nattiez denomina dimensiones son el niveles, poiético, neutro y aestésico, y que lo utilizaremos con el fin de identificar las cualidades más relevantes de estas obras de arte.

El poiético describe la obra de arte con una mirada a la génesis de estas composiciones, busca el pensamiento del compositor, su postura ética-estética, la razón para las técnicas y procedimientos ocupados en la construcción de su música.

Poietico viene de la palabra Poiesis y nos apoyamos en la explicación que nos ofrece el filósofo clásico Sócrates en el libro *“El banquete de Platón”* donde encontramos una reflexión a partir de una pregunta que le realiza el pensador Diótima sobre el amor, cuando los dos filósofos estaban asombrados Sócrates le menciona

“–Lo siguiente. Tú sabes que la idea de 'creación' (poíesis) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (poietái)”.(Platón, 385-370 a. C., p.34)

En un segundo momento, el nivel neutro aborda el análisis de forma y contenido. Es un análisis puramente musical basado en la partitura o la escucha concentrada de la composición. Nos dedicaremos exclusivamente al estudio de la partitura y sus particularidades.

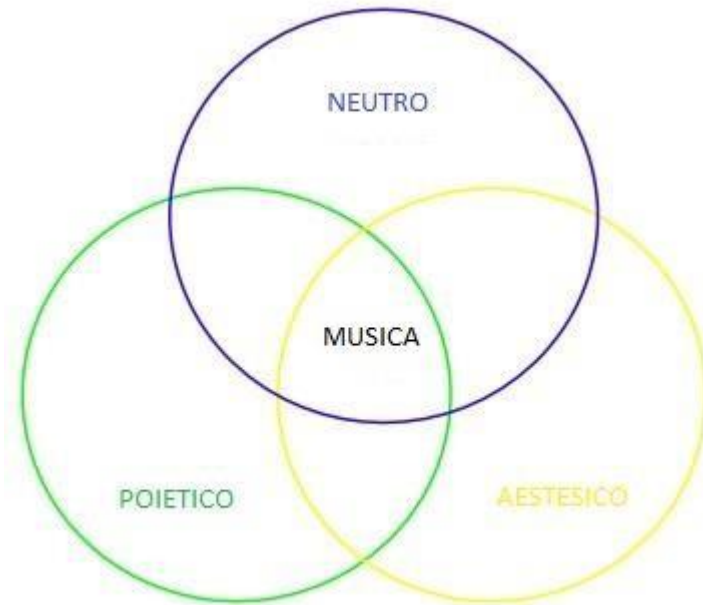
Es una descripción detallada del tejido y de los hilos que dibujan una música, nos concentraremos en dilucidar las ideas musicales que el compositor nos ha presentado a través de su artesanía.

Y así llegamos al nivel estético que es la interpretación de que quien está oyendo o apreciando y recibe la pieza de un intérprete que está llamado a presentar la música. Se refiere al momento en que la obra de arte alcanza al receptor, está relacionado a la experiencia estética del colectivo y como estas obras de arte se volvieron objetos culturales independientes adquiriendo nuevas cualidades atribuidas por el oyente.

Notemos, que este nivel es entendido como el momento que la composición musical adquiere alma y espíritu pudiendo interferir en los sentimientos y emociones de las personas. Dicho en otras palabras, esta naturaleza particular de la música, que dirige su propia vida y su influencia en el orden social ya que existe una apropiación de la melodía y letra de las composiciones en los movimientos sociales.

Para ejemplificar de manera visual, expondremos la siguiente figura para plasmar en la hoja el método tripartito de J.J. Nattiez (1994).

Figura 1 - Método de análisis tripartito del semiólogo francés J.J. Nattiez (1994)



Fuente: creación propia

Sería bueno aclarar, que todo estudio semiológico musical considera o visualiza las obras musicales como objetos y le atribuye una *forma simbólica*. “Forma” porque toda producción humana cuando se estudia bajo la óptica de un enunciado lingüístico, sea una obra de arte o de un gesto estético o de una acción social, tiene una realidad material.

Un buen ejemplo de *forma simbólica* son las palabras que pertenecen a un sistema lingüístico que casi siempre es arbitrario e convencional. Evidenciando una clara aproximación y relación entre forma simbólica (signo) y sus significados (objeto).

Explicando una de las cualidades del signo y una de las que más nos interesa en esta investigación, es su capacidad de evolución y reinención en el tiempo. El signo a lo largo de su

existencia va adquiriendo nuevos significados, nuevas relaciones simbólicas que van a desencadenar en otras cualidades y potenciales significantes.

Jean-Jacques Nattiez, en su trabajo de Musicología general y semiología (1987), habla de un principio tripartito de la música, el cual representa el resultado de un proceso complejo de creación que abarca desde la forma y el contenido de la obra, hasta la recepción y reconstrucción del mensaje. Este trabajo es precedido por otro igualmente suyo: Fundamentos de una semiología de la música (1975), publicado quince años antes, en el cual, Nattiez observa el proceso de análisis musical según los modelos de la lingüística estructural. Además, el adopta las ideas del mundo Semiológico tripartito de Molino (1975) aparecido en el mismo año que los “fundamentos”. (Saavedra, 2014, p.67)

Es por esto que investigamos estas obras primas ya que dejan vestigios materiales y por lo tanto estos vestigios constituyen formas simbólicas porque son portadoras de significado para los que lo producen y por los que lo aprecian como obra de arte.

Aclaro que estamos conscientes que no analizaremos la función del intérprete que entrelaza matices y pausas, articulaciones e inflexiones melódicas que transmiten el mensaje de la letra y la música. Este *medium* que moldea a su manera las canciones, lo estamos dejando de lado para continuar esta investigación en un doctorado. Analizando la emoción, la música y la política profundamente. Y vaya que es importante, porque en el caso de la Violeta Parra ya que en su condición de cantautora y madre soltera, con toda una sociedad machista, su perspectiva es bien diferente de la posición de un hombre como Dorival Caymmi.

Violeta supo encarar el miedo de la mujer silenciada de la década de los treinta hasta los sesentas y con sus artes ofreció una resistencia política que resuena hasta los días de hoy.

Desde esta mirada, sabiendo que realizaremos un recorte en la historia y en la música de los autores, reforzaremos las columnas de este trabajo con una investigación realizada por el psicólogo, filósofo y sacerdote Jesuita Ignacio Martín-Baró, que publica un libro titulado psicología de la liberación, que defiende una psicología crítica y posicionada entre otras cosas. Esta publicación está dividida en dos partes y en la primera describe los trazos comportamentales de una sociedad latinoamericana fatalista, con una fuerte creencia en Dios y un destino predeterminado, de inseguridad y resignación, sin conciencia de su pasado y futuro, como apreciamos en algunas canciones Dorival Caymmi, como por ejemplo *é doce morrer no mar* o *a jangada voltou só o modinha da Gabriela* y también en la canción *Historia de pescadores*.

Continuando una segunda parte donde nos motiva Martín-Baró a salir de la zona de

comportamientos fatalistas con una clara conciencia y practica de clase, organización popular y recuperar una memoria histórica. A nuestro modo de ver, estos tres principios fundamentales coinciden con la vida y obra de Violeta Parra y en su canción *Mira como sonríen*. Que nos sugiere en cada verso a abrir los ojos a la difícil realidad social y política que vivimos.

Entonces de acuerdo y aclarado los puntos específicos que estudiaremos en esta investigación los invito a conocer la vida y momento histórico que estaban pasando los compositores en el momento de crear *Historia de pescadores* y *Miren como sonríen*, cada uno en un país diferente dentro del mismo continente y con realidades muy parecidas.

Finalmente queremos esclarecer que el recorte de esta investigación no analizó la *História de pescadores* completa, y si nos enfocaremos en la *Canção da partida* que la primera música de esta *História de pescadores* o *Suite de pescadores* que es el nombre que popularmente se le atribuye y que nos permitió relacionar esta canción en diferentes niveles, como crónica de una época, los movimientos sociales que ha generado y un análisis musical profundo de manera neutra. Sorprendiéndonos la capacidad que tiene la música en adquirir vida entre las personas que se apropian de este canto para generar un movimiento social; nos impresiona que aparece en momentos de conflictos con un enemigo visible en el caso de la dictadura brasilera como también un enemigo invisible como es el corona virus. Y Suponemos que existieron otros momentos de conflicto donde esta melodía nace de los corazones de los brasileros para confortar el alma.

Capítulo I – Nivel Poietico Aproximaciones a las artes de Violeta Parra

¿Cuáles son las artes de Violeta Parra?

Tantas artes cultivadas por la Violeta que son difíciles de catalogar, es por esto que nos esforcemos en nombrar algunas. Esta mujer, madre soltera, que quería recorrer Latinoamérica, y el mundo, como auto-describe en una de sus Decimas “*Como nascí pat’e perro, ni el diablo m’échaba el guante*”.

Es una de 9 (nueve) hermanos que en su mayoría poseía un talento artístico, venía de una madre cantora de folklore que pasó la vida cuidando de sus hijos y jamás olvidó las canciones rurales de antiguas datas que transmitió a sus hijos.

En una entrevista al hermano mayor Don Nicanor Parra que es un poeta, matemático, físico, intelectual y académico, señala detalles de la infancia en familia, describiendo a la Violeta con un espíritu artístico desde pequeña

En la revista ciber Humanitis n°29 el entrevistador Leonidas Morales lleva a Nicanor a la siguiente afirmación

“Y por cierto que ella desde muy chica era un personaje que tenía que ver con el espectáculo, ¿ah? Porque siempre en la casa el papá como profesor primario, músico y medio poeta, era muy aficionado a armar pequeños actos literarios en la casa con sus hijos. Y la violeta que se lucía evidentemente” (Cyber Humanitis, 2004)

Motivada por Nicanor ella se larga a la vida musical a los 10 (diez) años, justo después de un desentendido que tuvieron ellos, luego que el hermano mayor quería que violeta se quedara en casa, contestando Violeta que no era empleada de nadie. Esta confirma en una de sus Décimas

“A los diez años cumplí por fin se corta la guincha, y p’a salvar el sentío volví a tomar la guitarra; con fuerza Violeta Parra y al hombro con los chiquillos se fue para Maitencillo a cortarse las amarras” (Alcalde, 1974, p.35)

Este hermano mayor es una inspiración y referencia para violeta y es el promovedor de que su hermana comience una profunda investigación del acervo cultural folclórico, recomendando dejar de cantar en lugares que no le dan valor a su arte

Yo la saqué a ella de la música radial. La saqué a patadas. Y costó. ¡De repente se produjo todo! Claro, porque yo disponía ya de un mínimo de criterio. Había ido a la universidad. Era amigo de Tomás Lago, que era un especialista, un folclorólogo. Entonces estaba en contacto ahí directo con los objetos de la cultura popular. Además que había tenido la misma formación de la Violeta. Había visto las mismas cosas que había visto ella. Y podía mirar esas cosas con un mínimo de espíritu crítico, universitario al menos.

En su trayectoria en Chillan y sus alrededores, ella participó en un show circense pero no fue del todo de su agrado, porque la gente conversaba mientras tocaba. Aunque sin problemas tocaba en cualquier esquina, así comenta Chabela Parra hija de la cantante y escribió y publicó *el libro mayor de Violeta Parra*

“Ella se ponía a cantar en la calle y nos daba vergüenza. Pero Violeta no sentía ningún tipo de Inhibiciones y a veces la gente se paraba para escucharla, pero a ella no le importaba. Un día era pintora, o locera o artista, siempre tenía que estar haciendo algo por el arte, con sentido sentido” (Parra 1985, p.43)

La Violeta absorbe e interpreta las artes transmitidas de generaciones anteriores como un prisma en la historia de Chile y lo que destaca es la enorme energía empeñada en dejar registros en el tiempo de su investigación con publicaciones que contiene un catálogo de canciones, Tonadas, Cuecas, Parabienes, Esquinazos, Canto a los humano y lo divino, poemas, cuadros, arpilleras y compositora.

En sus primeros stand en ferias libres, ella exponías sus arpilleras, oleos y pinturas, además de trabajar la greda en vivo y todos los días realizaba un concierto, ella lo explica en una de sus cartas a Gilbert Favre en 1961, quien sería su compañero por algunos años

“Voy a tener que empezar a copiar de nuevo los cartones, porque cada año hay en Santiago la exposición industrial y ganadera en la Quinta Normal. Ya tengo el terreno pedido para mi presentación de pinturas, arpilleras y óleos. Trabajaré en greda delante del público. Enseñaré a bailar cueca y cada tarde un recital folk. Esta fiesta dura diez días” (Parra 1985, p.74)

Podemos apreciar como esta persona es un artista completa, honesta, que expone su alma a las personas, no esperando nada a cambio. Sus esfuerzos están enfocados a transmitir y defender el acervo cultural del campo, con sus tradiciones que eran transmitidas oralmente de generación en generación.

Investigadora (autodidacta) etnomusicóloga: Guitarras campesinas que construyen identidad para conocer la historia.

Resulta natural, por tanto, que Violeta investigadora comenzara en la década de 1950 una exhaustiva labor de recolección e investigación del acervo musical campesino de la música chilena de tradición oral. Esta denodada investigación de músicas fue impulsada por su hermano mayor

Nicanor, e nace a raíz de una consulta que le hizo la compositora sobre su repertorio, luego de una opinión musical y selección de sus mejores canciones, este guía a su hermana a salir a la calle a recopilar por lo menos un millar de canciones y le muestra quién será su inspiración

“Tienes que lanzarte a la calle – me dijo- pero recuerda que tienes que enfrentarte a una gigante, Margot Loyola” (Editorial, C.1958, p.71-77)

En sus primeros pasos como investigadora a sus ojos encontraba folklore en todas partes y de forma mágica conoce a las señoras de Barrancas en Santiago de Chile que la reciben y enseñan sus tradiciones. Fue entonces que conoció a doña Rosa Lorca

“Gracias a doña Rosa Lorca y otras ancianas de la región, recopilé 500 canciones de los alrededores de Santiago y volví donde Nicanor con tonadas, parabienes, villancicos, además del Canto a lo Divino y a lo humano y con danzas campesinas “El Pequeño”, “El Chapecao”, “La Refalosa y la “Cueca” (Editorial, C.1958, p.71-77)

Fotografía 1 – Violeta Parra con una anciana cantora de folklore



Fuente: Revista Musical Chilena, Año LVIII, Enero-Junio, 2004, N° 201, pp. 53-73

Fotógrafo: Sergio Larraín

Se pueden mencionar, a modo de ejemplo, los registros que se conservan en el Archivo de Música Tradicional de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, porque figuran en algunos de ellos los diálogos que la misma Violeta sostuviera con las cantoras campesinas. Ese es el caso de los registros efectuados por Violeta alrededor de 1958 que se incluyen en el CD Música tradicional chilena de los 50, editado por el musicólogo Víctor Rondón (2001). Se trata de tres canciones provenientes de Chiloé: Los misterios dolorosos, una oración cantada cuya práctica se remonta a los albores de la evangelización chilota a comienzos del siglo XVII, cantada por Rosario Díaz viuda de Reyes; la famosa Salve chilota entonada por María Guillermina Andrade y otra cantora no identificada, y el Canto al Niño Dios de Praga, que se interpreta en la novena que se le dedica y que está cantada también por María Guillermina Andrade.

El renacer de la esperanzas humana se materializa en Violeta lo que conlleva a esta investigadora a planear una estrategia para reconstruir las músicas que estaban en la memoria de los campesinos, que fueron transmitidas oralmente de varias generaciones pasadas y algunas veces – por lógica- sufrían alteraciones o simplemente olvidaban o remplazaban versos, la autora comenta la metodología utilizada

Hay algunos cantores que no tienen memoria. Me dan las canciones parchadas. Yo separo los trozos y espero pacientemente hasta que aparezca otro cantor o cantora entonces las reconstruyo. No pasa lo mismo con la música, pues el pueblo chileno, aunque se equivoque, siempre construye la frase musical. V.P

Recopiló más de tres mil canciones a lo largo de Chile. A veces seguía por largo tiempo la pista de alguna canción antigua, atando cabos podía reconstruir versos perdidos. Después los rearmaba con increíble paciencia.

Fotografía 2 - Violeta Parra junto a los cantores populares: Emilio Lobos, a la izquierda, e Isaías Angulo, a la derecha. Tomada hacia 1954 en la zona de Pirque, a 15 km de Santiago. Fotógrafo: Sergio Larraín.



Fuente: Revista Musical Chilena, Año LVIII, Enero-Junio, 2004, N° 201, pp. 53-73

Fotógrafo: Sergio Larraín

Compositora

En cuanto a la manera de componer, no le interesan las teorías, es más una vez aconsejó a un amigo folklorista, escritor y compositor Patricio Manns: “escribe como quieras, usa los ritmos como te salgan, prueba instrumentos diversos en el piano, destruye la métrica, libérate, grita en vez de cantar. La Canción es un pájaro sin plan de vuelo que jamás volará en línea recta. Odia la matemáticas y ama los remolinos.” (Alcalde, 1974, p.32)

Y así compuso centenas de músicas, de las cuales se han encontrado 283 músicas con las más variadas creaciones de versos, melodías griegas, melodías de protesta, melodías auténticas inspiradas del alma profunda.

Cumpliendo lo comentado a Patricio Manns, Violeta compuso la canción Mazurquica Moderna en versos decasílabo, donde formula palabras que parecen mal pronunciadas pero que en realidad si se entiende el sentido de lo que se quiere decir. Al principio el oyente interpreta como

errores de la cantora, pero ella está transmitiendo un mensaje utilizando solamente palabras esdrújulas.

Me han preguntádico varias persónicas

Si peligrósicas para las másicas

Son las canciónicas agitadóricas

Ay, qué preguntica más infantílica

Sólo un piñúflico la formulárica

Pa' mis adéntricos yo comentárica

Le he contestádico yo al preguntónico

Cuando la guática pide comídica

Pone al cristiánico firme y guerrérico

Por sus poróticos y sus cebólicas

No hay regimiéntico que los deténguica

Si tienen hámbrica los populáricos

Preguntadónicos, partidirísticos

Disimuládicos y muy malúricos

Son peligrósicos más que los vérsicos

Más que las huélguicas y los desfílicos

Bajito cuérdica firman papélicos

Lavan sus mánicos como piláticos

Caballerfílicos almidonáticos

Almibarádicos mini ni ni ni ni

Le echan carbónico al inocéntico

Y arrellenádicos en los sillónicos

Cuentan los muérticos de los encuéntricos

Como frivólicos y bataclánicos

Varias matáncicas tiene la histórica

En sus pagánicas bien imprentádicas

Para montárlicas no hicieron fáltica

Las refalósicas revoluciónicas

El juraméntico jamás cumplídico

Es el causántico del descontentíco

Ni los obréricos, ni los paquíticos

Tienen la cúlptica señor fiscálico

Nos sentimos maravillados por esta música, donde magistralmente nos canta transmitiendo un mensaje con la mayor simpatía, con la sabiduría ancestral interpretada por ella y tocando un charango. Reflexionamos que Violeta está declarando a un fiscal todas sus preocupaciones sobre las diferencias sociales que pasan las clases obreras, cantando que en Chile las personas son mal pagadas y para llevar comida a sus casas ellos pueden ponerse guerreros y organizarse popularmente para manifestar su descontento

Como intérprete es una elocuente artista que ha sabido entregar al público su alma, con un dominio central e abarcador con una comunicación eficaz e directa, quebrando la barrera entre el escenario y el público con su encanto y ejecuciones perfectas. Violeta entrega su testimonio

“No veo la diferencia entre el artista y el público: es el milagro del contacto. Creo que estoy más cerca de mi público que el público de mí, porque canto para él, no para mí. Tener un público es el resultado normal de mi trabajo. Tenemos que justificar nuestra existencia y estoy segura que todo el mundo es capaz de hacer lo mismo que yo. Para mí se trata de un deber” (Parra 1985, p.46)

En el libro *Toda Violeta Parra* de Alfonso Alcaide (1974) que es una de las primeras antologías de la compositora, ella describe como entiende la poesía popular, la armonía y la importancia de la cueca como expresión artística del pueblo

La medida del verso es una sola en la poesía popular: versos octosilábicos y estrofas bien delimitadas, cuartetos, quintillas, sextillas, décimas. Por otra parte, musicalmente hablando los chilenos cantamos en tono mayor. Esa es una buena pauta. Los compositores urbanos, comerciales, hacen música en tono menor. La temática literaria abarca todo el mundo interior del hombre de mi pueblo. Los temas son infinitos. Se canta la tristeza y la alegría. La cueca, misma, por ejemplo, refleja todo eso, con la innúmera variedad de especies que se escuchan a lo largo de mi patria" (Alcaide 1974, p.64)

Para ella era de extrema importancia venir de pueblo para entender las expresiones del pueblo, criticando a los musicólogos que entran en el camino de estudios populares, siendo de un estrato social alto, sucedió así con el investigador, compositor y académico Gastón Soublette, quien fue fuertemente criticado por Violeta en una de sus reuniones, comenta en una entrevista para el diario *La tercera.com* (2019) cuando algo le molestó y fue llamado de "pituco de mierda. Usted nunca va a entender su pueblo". Fue así que está crítica lo lleva a recorrer por Valparaíso en sus míticos cerros lo que era difícil de predecir sucedió. Gastón Soublette fue asaltado por un ciudadano del puerto de Valparaíso causándole un terror que luego se transformaría en una alegría, ya que terminó creando una amistad con este ciudadano que perduró por muchos años.

Referente a su clase social la periodista e investigadora Marisol Garcia (2017, p.213) en su ensayo *Violeta Parra en Plural* nos menciona una apreciación de cómo se veía a sí misma, en relación al estatus social. Encontrando que "El lujo en una porquería" (Parra 1985, p.143)

"Se llamaba a sí misma "una plebeya". Incluso cuando su figuración y su experiencia ya la separaban por completo del promedio de músicos locales, las decisiones prácticas en su vida buscaban resguardarle la máxima sencillez".

Esta artista prefiere llevar una vida simple, mencionando que "El lujo es una porquería" (Parra, 1985, p.143) y es consecuente con sus palabras ya que en sus expresiones artísticas prima la simpleza y la belleza, anhelando conquistar con espíritu de su obra a los Vuestros. Y lo hace con determinación.

Por su parte, la investigación para ella era un camino natural a recorrer como si fuera un deber y consigue relacionarse con el pueblo con facilidad porque viene de una familia con criterios amplios y de naturaleza rural, además de que llevaba una forma de vivir similar a la de las personas que cultivan las tradiciones orales campestres.

Violeta describe en una reunión con Gastón Soublette

“He buscado el folclor chileno en cada rincón del campo, de los pueblos, de las montañas; he grabado cerca de doscientos cantos –reveló la artista- según de ella en el libro *Materiales de mi canto*- . Estuvo bien: descubrí a mi pueblo. Desde entonces ya no tengo complejos, ni problemas ni preocupaciones. Ahora continúo con las personas. Cada persona me da la fuerza para a mi como una flor. Me gusta toda la gente: hablarles, verlos vivir, escucharlos”

En la Práctica nos parece relevante el estudio realizado por el académico, ya que sostuvo una ardua investigación en la región de Bio-Bio con Violeta, además de transcribir las canciones recopiladas por Violeta dejando para el futuro partituras de músicas que fueron transmitidas oralmente. Algunas de ellas se remontan a la época colonial en Chile en el siglo XVII.

Apreciamos en el carácter de Violeta una fuerza a realizar sus propósitos sin medir las consecuencias, montaba en cólera muy fácilmente y en el año 1962 compone sus primeras músicas con referencial político cambiando sus propósitos. Desde Francia estaba implorando justicia para el pueblo chileno.

Músicas que protestan

Violeta en su empeño en llevar el acervo cultural chileno al mundo tiene un paso de profundas transformaciones en Buenos Aires, Argentina. Viviendo en un hotel tenía el dinero reservado para un tiempo y no era mucho. Entonces comienza a conocer folcloristas argentinos como por ejemplo Horacio Guarany que le permite relacionarse con productores y conseguir presentaciones en teatros y galerías. Uno de los mayores hitos en el país trasandino fue un concierto el 27 de abril de 1962 en el teatro IFT que abrió sus puertas para una presentación de Violeta, además de pinturas y arpilleras; La intérprete quería realizar un show con su hermano y sus hijos, además de Gilbert Favre, pero no fue posible.

En el libro de Isabel Parra (1985) está una carta dirigida a Gilbert con peticiones urgentes enviada desde Buenos Aires a Chile en 1961

“¿No quería Nicanor venir en su auto, con la Chabela, el Ángel, la (Carmen) Luisa y tú? Yo le devuelvo los gastos de bencina y los recibo en mi hotel. Sería una maravilla. Dile que yo estaría tan contenta con ustedes ese día glorioso (...) Me gustaría tanto dar mi recital con mis hijos. ¡Sería la locura! Si Nicanor no puede venir, se vienen todos en tren. Son tres recitales primero, después serán muchos. Los periodistas están completamente locos conmigo. La gente me habla en la calle, porque la tele es definitiva. Ya soy una cosa sabida y conocida”, asegura en la carta, aludiendo a las apariciones que entonces ya había logrado en el Canal 13 argentino. “Hay que apurarse, hay que volar”, urgente

Durante este tiempo viviendo en el hotel Phoenix, que había transformado su habitación en su hogar tuvo un percance económico, lo explica en una carta a Gilbert recopilado en *El libro mayor de Violeta Parra* diciendo: "ayer se me terminaba el último dinero y viene una señora actriz y me compra la máscara de pablo, me pagó 4.000 pesos, con ese dinero tengo para diez días." (Parra 1985, p.77)

Posteriormente la vida sigue desfavorable para Violeta, pasando por penurias con productores locales que la rechazaban por su canto, lo que no debilitó a la compositora que ve una oportunidad de presentar su arte en medio de artistas y otros músicos chilenos que la llevan a tocar a teatros, hasta que un día conoce a Norberto Folino que sería una gran esperanza, entre medio de tanto rechazo. Algunos productores insinuaron que era mejor que cantase Boleros o música radial, lo que enfurecía a Violeta.

Según una investigación publicada en la revista musical chilena (2011, N°215, p.54-61) por el periodista argentino Francisco Luque el señor Norberto Folino habría sido el descubridor de Violeta en la argentina, infelizmente este caballero quedaría marcado en la historia como una persona no grata al ser registrados los hechos en una carta que le envió Violeta al dicho descubridor

"Yo estoy sentida hasta los huesos con usted. Primero, porque sabía de mi angustia económica y me prometió volver con algún dinero. Y no volvió. Toda la delegación estaba detenida por no tener yo con qué pagar una deuda que traían mis hijos. Segundo, usted prometió volver al día siguiente con las diez canciones en su publicación de las letras y con el resto de las músicas. Ud. no vino. Tercero, yo le pedí muchas veces que me trajera el contrato. Ud. no lo trajo. La inocencia mía, Folino, es mal interpretada por algunas personas. Yo no quiero pensar que Ud. ha jugado con esta inocencia (...) Espero que lo cumpla. Hay en el lenguaje una frase popular que retrata a los peronistas: "Perón cumple". Fríos saludos de parte de Violeta Parra"

Lo que formalmente fue un contrato de derechos de autor, en que la autora le entrega una carpeta con las canciones escritas en pentagrama con la letra de tres obras, indicándole el señor Fiolino que podía editarlas en todo el mundo, se transforma en una profunda decepción porque no volvió a verla nunca más en su vida.

Por otra parte, al otro lado de la cordillera, en Chile estaban pasando desequilibrios en la democracia con represión, coerción, torturas y otros métodos de dominio por parte de las fuerzas armadas del presidente Jorge Alessandri Rodríguez para controlar un pueblo con hambre. Es por esto que se vio necesario un movimiento social para fortalecer las y los líderes. Solo por nombrar un ejemplo, en el año 1962 ocurre una matanza en la población José María Caro en Santiago, lo que es actualmente Lo Espejo. Los hechos en cuestión se desarrollan el 19 de noviembre de 1962,

en el contexto de una marcha convocada por la CUT, donde el movimiento de pobladores intentó manifestarse por mejores condiciones salariales, lo que tuvo una firme respuesta de los militares respondiendo con fusiles a las familiar, muriendo 6 personas, cientos de heridos y muchos detenidos.

En la manifestación estaba Roberto Parra, hermano de la cantante quien fue detenido por los militares y en la prisión escribe una carta para su hermana Violeta contando los acontecimientos. Aquí nace la primera de varias composiciones con letra empoderada políticamente y lleva por nombre *La Carta*, un referente como crónica de una época de represión en Chile, los datos investigados anteriormente apuntan a que fue compuesta *en 1962*. Es aquí donde la compositora cambia drásticamente, dando un giro radical en su trabajo, renunciando a una actitud de cantante folclórica pasiva.

Esta música fue publicada en el año 1971 con el nombre *Músicas reencontradas en París* bajo el sello discográfico Dicap que tuvo mayormente cantautores exponentes de la nueva canción chilena y las grabaciones fueron realizadas por el sello francés Arion en 1963.

El investigador Miguel Naranjo Ríos (2017, p.254) en su artículo dedicado a la discografía de Violeta Parra nos comparte

“Estas grabaciones fueron hechas para el sello francés Arion en 1963 y fueron compartidas a su hija Isabel Parra en 1970 después de que se las hiciera escuchar la directora del sello, Ariane Segal. Fotografía de portada de Fernando Krahn, tomada el año 1960 en casa de Violeta. Diseño del disco de Vicente y Antonio Larrea. Comentario en la contratapa de Héctor G. Miranda, integrante de los Calchakis. Violeta, estando en Francia en 1962, se entera de que durante una marcha es apresado su hermano Roberto, hecho que inspira su canción “La carta”. A este hecho se suma la matanza en la población José María Caro, acontecida el mismo año”.

De su obra podemos reseñar un buen número de versos rebeldes sobre los problemas colectivos contra el Poder establecido, contra los pesares de un Pueblo chileno gobernado en contra de sus beneficios, donde las diferencias sociales son plausibles; En el libro *Materiales de mi canto* de la Editorial Alquimia ediciones (2018, p.26) nos menciona una de las cualidades de los textos de Violeta

“Lo suyo era un acto de resistencia frente a la presión del siempre presente colonialismo cultural, camuflado bajo diversas formas. La singularidad de su voz que ella cultivó como acto de respeto ante la tradición chilena y desafío ante las consideraciones comerciales”

Anteriormente, en este mismo año (1962) trabajos profundizan esta visión con acontecimientos personales vividos en Buenos Aires, Santiago y actualmente en Europa y en este contexto ella graba un *Long Play* con tres músicas con denotada intención de resistencia. Este trabajo fue grabado en Alemania es una de estas tres composiciones que nos enfocaremos y desarrollamos esta investigación.; Este *Long Play* se titula Süd- und Mittelamerikanische Volksmusik (1965) del sello discográfico Eterna, República Democrática Alemana que fue una productora de acervo musical del mundo y muy cercana a la política cultural comunista de la época.

Figura 2 – Portada Long Play Süd- und Mittelamerikanische Volksmusik



Fuente:

<https://www.cancioneros.com/nd/1763/0/sud-und-mittelamerikanische-volksmusik-obra-colectiva>

Según investigaciones anteriores publicadas por el Centro de Estudios Públicos en la Revista de Políticas Públicas el periodista Miguel Naranjo Ríos (Naranjo, 2017, p.250) el autor publica un catálogo discográfico de Violeta Parra, junto sus portadas. Describiendo el contenido de cada *Long Play*, año de origen y algunas pinceladas de opiniones de escritor del artículo

“En este *Long Play* podemos encontrar en lado A concluye con el conjunto chileno interpretando “Del norte vengo, Maruca” (Ángel Parra), “Casamiento de negros” (del folclor chileno / Violeta Parra) y “Las gatas con permanente” [“Ya se fue el mes de agosto”] (Roberto Parra). Y el lado opuesto empieza con tres de las canciones políticas más notables compuestas por Violeta Parra: “Miren cómo sonríen”* e “Y arriba quemando el sol”*, cantadas por ella misma, y “Por qué los pobres no tienen”*, en la voz de su hija Isabel”

Las músicas con asterisco* pertenecen a composiciones de Violeta Parra que tienen un texto político con acusaciones directa a los pilares fundamentales de una vida pensada para beneficio de

pocos, describiendo con música y letra el mundo de la década de los sesenta. Importantísimo mencionar que son problemáticas que se mantienen vigentes en Chile y que están siendo reivindicadas muy lentamente.

Estas canciones pavimentaron el camino para el folk chileno en los años venideros de setentas, ochentas y noventas en la mayoría y en la mayoría de los casos apreciamos una letra empoderada políticamente.

En tal sentido, se ha mencionado las tres músicas empoderadas de este *Long Play* y nos enfocaremos en la construcción musical de *Miren como sonríen* (Alcalde, 1974, p.130) que en ritmo de Cueca nos describe problemáticas, comportamientos o tendencias o ideas que tienen gobernantes, fuerzas armadas, iglesia y a los funcionarios públicos y que son trans-generacionales afectando a los ciudadanos desde tiempos inmemoriales hasta la actualidad

Desde la primera estrofa comienza desenmascarando al presidente por su sonrisa mentirosa, diseñada para engañar al pueblo que confía en sus promesas.

*Miren como sonríen los presidentes
cuando le hacen promesas al inocente
Miren como le ofrecen al sindicato,
este mundo y el otro, los candidatos
Miren como redoblan los juramentos,
pero después del voto, doble tormento.*

El debate continua en esta estrofa que crítica a las fuerzas armadas acusándolos de vestir el uniforme para derramar sangre en la calles de estudiantes y obreros que están manifestándose para pedir mejoras en la calidad de la educación y en incrementos salariales en la década de los sesentas en Chile.

Miren el hervidero de vigilante

Para rociarle flores al estudiante

Miren cómo relumbran carabineros

Para ofrecerle premios a los obreros

Miren cómo se visten cabo y sargento

Para teñir de rojo los pavimentos

Violeta Parra es una pionera en criticar a la iglesia Católica por sus tendencias comportamentales de apoyar a los ricos y olvidarse de los pobres, por lo cual en la siguiente estrofa la compositora critica a la iglesia por su comportamiento inadecuado y declarada hipocresía

Miren cómo profanan las sacristías

Con pieles y sombreros de hipocresía

Miren cómo blanquearon mes de María

Y al pobre negrearon la luz del día

Las controversias continúan en esta estrofa y la siguiente, criticando a las fuerzas militares por su abuso de poder por poseer un arma además de una fuerte crítica a los funcionarios públicos que observan la vida pasar sin remordimientos

Miren cómo le muestran una escopeta

Para quitarle al pobre su marraqueta

Miren cómo se empolvan los funcionarios

Para contar las hojas del calendario

Miren cómo gestionan los secretarios

Las páginas amables de cada diario

Miren cómo sonrían angelicales

Miren cómo se olvidan que son mortales

Como pudimos apreciar esta canción contiene un alto contenido de ojo crítico por lo que desarrollaremos una enriquecedora investigación neutra de los versos en esta investigación posteriormente, nuestra perspectiva estará apoyada por un marco teórico del campo de la psicología social.

Este sub capítulo no puede terminar sin antes mencionar uno de los hitos de resignificado en la forma que se protesta a las injusticias de la vida. Recordemos que Violeta en la canción *Gracias a la vida* canta en el último verso como fue construyendo y viviendo esta vida, trayéndoles alegrías y muchísimas tristezas “Me ha dado la risa y me ha dado el llanto/Así yo distingo dicha de quebranto. Los dos materiales que forman mi canto/y el canto de ustedes, que es mi mismo canto, y el canto de todos que es mi propio canto”; Lo que vemos e apreciamos, es que esta voz que revive en diferentes idiomas por el mundo entero, fue apagada -según fuentes oficiales- por sus propias manos. Este hecho cambia marca y resuena en todo el mundo inspirando a un movimiento cultural latinoamericano. Su hijo Ángel comenta “Yo respeto lo que hizo mi mamá, yo respeto la dignidad de su suicidio” (Alcalde, 1974, p.48)

El periodista Alfonso Alcalde en su libro *Toda Violeta Parra* (1974) uno de los pioneros en reconstruir una antología de la artista nos comenta

“Con su cabeza reclinada sobre la guitarra de tantos cantos y tantas noches largas de angustia, repletas de música y poesía. Con un disparo acalló para siempre sus cantos a lo divino y lo humano, sus poemas desgarradores, sus protestas musicales”. (Alcalde, 1974 p. 31)

Lamentablemente la voz presente de la Violeta Parra está solamente en las estrellas y lo que nos queda es un enorme legado que sirve de referencia para millones de personas. Sus canciones, su voz, su voz, su espíritu está vigente ya que sus músicas se reinventan en cada nueva interpretación de cantantes por el mundo. El modo que ella veía el mundo está reflejado en sus biografías, películas, publicaciones académicas y en antologías bibliográficas hechas por ella en sus poemas en Décimas. Que nos deja un mensaje claro y categórico de lucha de clase, intentando despertar la conciencia social en las ciudadanas y ciudadanos que sabemos apreciar su trabajo con detención y cuidado.

Violeta Artista Plástica

Violeta siendo un prisma de talentos que nació en un país con un acervo cultural muy lejano del refinado y elegante epicentro artístico cultural europeo, crea y renueva con propiedad un arte rural con simpleza y elegancia exponiendo en el museo de arte decorativo Louvre en París en 1964. (Parra, 1985, p. 115)

Nótese justamente que el bordado en telares nació en sus mano en un periodo de enfermedad (1958) que la dejó postrada en cama, por lo tanto nos lleva a pensar que esta expresión artística fue utilizada como herramienta de confort en medio de la agonía de estar postrada en cama. A partir de este momento obligada en cama, Violeta lo utiliza de manera consciente para florecer sus voluntades que le producen satisfacción, como reflexiona Georg Lukács “Nada ocurre sin intención consciente, sin un fin deseado” (Lukács, 1920, p. 134).

Esta expresión artística plástica se transforma en exposiciones dentro de sus futuros shows realizando presentaciones entre cuadros, arpilleras y otros trabajos en vivo. Es corroborado por el Periodista Alcalde (1974, p.7) en una cronología que propone en su libro

“1960

Realiza música para cine. Durante una larga enfermedad que la mantiene encama, se inicia como arpillera. Inventa materiales y técnica. Conoce al trovador Gilbert Favre.”

Cuando Alcalde (1974, p.7) menciona que inventa materiales está refiriéndose a obras plásticas hechas con cartón café y papel maché que era el material más cercano y viable para expresar sus sentimiento con una interpretación magistral. Destacase que la necesidad económica nunca fue un impedimento para esta artista, ya que los elementos básicos para su creación ella los encontraba en cualquier lugar. Este comentario lo podemos corroborar en una entrevista recopilada por Isabel y Roberto Parra

“Pregunta: ¿Con qué hace usted ésta máscara?

VIOLETA: Con pedazos de cartón mojado; (...) no tenía dinero para comprar pintura – entonces me dije- tengo que inventar un material que no se venda en el comercio que encuentre aquí en el patio.

Cuando hago esto pienso en ti, yo te miro un poco sin que tú lo veas. Es así, me gusta hacer mi trabajo” (Parra, 1985, p. 64)

Por nuestra parte detectamos las sensibilidades de Violeta Parra en sus expresiones artísticas, pero Violeta con sus palabras nos cuenta cómo nace el procedimiento de creación de una obra plástica.

“Percibo un sentimiento de alguien que es sensible y gentil, no puedo quedarme tranquila... y luego lo hago. No puedo explicar, no puedo explicar nada, solamente hacer con las manos lo que la emoción me transmite” (Ibídem, p. 64)

Figura 3 – Violinista:. 1963-1965. 80 x 60 cm. Sobrerrelieve de papel maché en cartón.



Fuente: Fundación Violeta Parra

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75115.html>

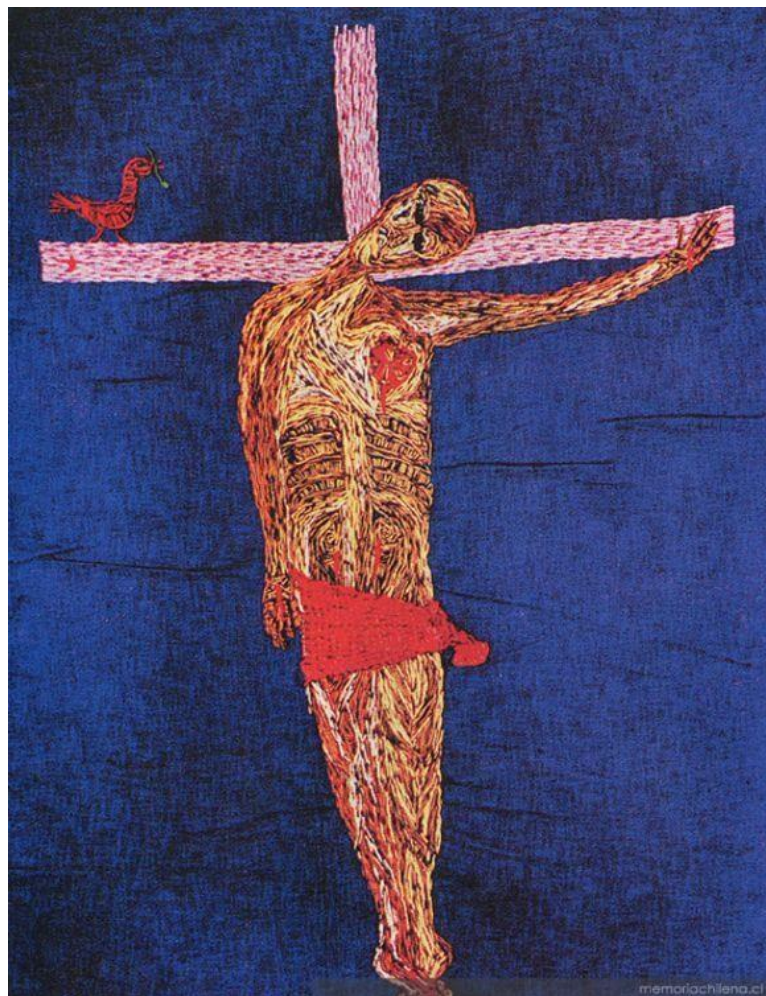
Aunque nos propongamos llegar a una fecha determinada de su comienzo como arpillera, nos parece más adecuado mencionar simplemente que es importante apreciar el momento en que ella nos transmite una artista que trae una identidad formada por maestros ancestrales del folklore, que se origina entre los años 1960 e 1962, que es el recorte de la biografía de Violeta Parra que estamos investigando.

En el contexto de una hepatitis, produce artísticamente con lo que tiene más cerca y comienza a florecer una nueva cadena de obras de arte con composiciones insólitas recreando sus canciones como también explorando “transmitir historias, sueños y conceptos.” (Parra, 1985, p.14)

“Estaba desesperada —recuerda—. Tenía unas lanitas por ahí en la pieza. Me acordé que en el patio había unos sacos vacíos. Los mandé a buscar. Encargué agujas. En mi confusión terminé un trabajo que no servía para nada. Quedó abandonado. Pero algo me daba vuelta en la cabeza. Hasta que un día mirando una frazada chilota, quise copiar una flor. Pedí mi mamarracho y lo deshice. Pero en vez de flor me resultó una botella. Quise hacerle tapa. Pero en lugar de tapa me resultó una cara. Le puse ojos, boca y nariz. Tenía la expresión perfecta. De flor pasó a botella. De botella a mujer. Le puse ‘La Beata’.” (Parra, 1985, p. 13)

Uno de sus tapices emblemáticos a nuestro modo de ver, fue inspirado por la imagen de Jesucristo asociado a la iglesia católica, pero recordamos que la interprete no estaba de acuerdo con el infierno y tampoco con la construcción de Dios que nos plantea de Iglesia Católica, por lo tanto reivindica su postura creando una obra titulada *Cristo en Bikini*, demostrando la sinceridad del pensamiento que es una gran virtud de Violeta.

Figura 4 – Cristo en Bikini



Fuente: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75115.html>

Su grandeza artística sería reconocida por su estilo único el día 8 de abril de 1964 dejando un hito histórico para la región, siendo la primera artista latinoamericana en exponer arpilleras,

oleos, cerámicas y esculturas en alambre en el museo de artes decorativas, Pabellón Marsan, del palacio de Louvre en Paris. Ningún otro connotado artista latinoamericano había llegado tan lejos.

No había espacio para la hija de una campesina y un profesor primario en Chile, entonces ocurrió lo inesperado. Para los artistas de la época, que se inspiraban en Europa y traían las novedades del viejo continente, se sorprendieron al ver que Violeta llevaba su arte para exponerlo a la Ciudad que ellos idolatraban. En ese entonces el Louvre de Paris abre sus puertas para que sea la primera chilena en exponer sus trabajos denominado “Les Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra”.

El pintor Martinez Bonatti en un justificable gesto de mea culpa afirma: “fallamos como seres humano. Cuando hace años, los tapices de Violeta Parra colgaban en las ferias de artes plásticas, nosotros pasamos de largo y no fuimos capaces de participar, querer tener esas cosas. Ahora todos queremos tener un tapiz de Violeta Parra.

Podemos apreciar que la narración artística de Violeta estaba constantemente floreciendo en varios campos de las artes y se expresaba su alma sin temor alguno. Entendemos que era una artista entregada a su pueblo y a su identidad. Nos deja maravillados en cada pincelada de óleo, en cada música inspirada y es un sentimiento que compartimos con las composiciones nacidas del cantor Dorival Caymmi ya que sus expresiones artísticas y su voz carismática transitaban por radios, shows, comerciales de revistas y también por la pintura en óleo.

Convido a los lectores a conocer un recorte de la vida del artista Dorival Caymmi en que él dedicó su vida a trabajar en Salvador y luego en Rio de Janeiro con el arte más sincero, describiendo la vida de pescadores y las dificultades de su cotidiano.

1.2. Capítulo Aproximaciones a las artes de Dorival Caymmi

Maestro de las canciones playeras, pionero en dar valor a los temas afro-bahianos como también fue el autor de adorables sambas-canción urbanas, vertiente que nació luego que cambio de vida bahiana por una vida en Rio de Janeiro en 1938. Fue en esa ciudad que el compositor consiguió inspirarse y crear las obras más reconocidas en la radio y fuertemente aplaudida por el público.

En sus obras podemos apreciar el talento del compositor como cronista de época por las temáticas que recuerdan el mundo y el tiempo en que vivía Caymmi, y es por este motivo que podemos identificar un periodo de samba-canción carioca donde en pocas pinceladas el compositor nos sitúa en un escenario cotidiano fluminense con un lirismo y poesía al servicio del samba.

Cronista de su pueblo y de su tiempo, una mezcla perfecta de africanos e italianos, este compositor inmortalizó varios personajes que encontró a lo largo de su vida y ese fue uno de sus artes que mejor perduró en el tiempo y con una voz de terciopelo tocaba el espíritu de los espectadores. Así, incorporando fuerzas vivas del pasado se sensibiliza y compone un *Long Play* que lo corona en las radios y revistas titulado *Canções praiieras*.

Otra de las artes de este compositor es el paso que tuvo en las músicas con inspiración playera y con los primeros trazos de letras fatalistas en sus letras. Ese fatalismo, si bien es una partida innegable en el “É doce morrer no mar”, la muerte está tratada no plano verbal, esto no revela un plano negativo, si no es una frase que expresa serenidad, que no se convierte en una valorización de la partida. Es a nuestro modo de ver, una resignación de los hechos que están sucediendo. Nos parece relevante mencionar que es una música que termina con el refrán, simulando que la vida y la muerte serian cíclicas como la canción. Ésta música fue publicada en 1954, el año que el compositor lanzó su primero *Long Play* que es uno de sus discos más importantes y renombrados

“*Canções praiieras*”, com “Saudade de Itapoan”, “É doce morrer no mar”, “Noite de Temporal”, “Promessa de pescador”, “O mar”, “O vento”, “O bem do mar” e “Quem vem pra beira do mar”. Esse LP dez polegadas, demonstrou a unidade das canções praiieras, dando uma dimensão de grandeza do compositor” (Stella Caymmi, 2014 p.318)

En tal sentido, se ha mencionado los títulos de las canciones, viendo en común, que el cotidiano de un pescador puede ser impredecible por causas climáticas entonces aparece la figura de la mujer que canta en una de las estrofas de “*É doce morrer no mar*” al compañero que está desaparecido, cantando con resignación “*Saveiro partiu de noite, foi / madrugada não voltou/ o marinheiro bonito/ sereia do mar levo*”.

A este respecto hay que destacar que en algunos momentos el compositor se coloca en el lugar de la compañera del pescado, solidarizando con su sentimiento de resignación, demostrando

que es relevante la experiencia de la mujer frente a los hechos y consecuentemente tiene que ser escuchada. Así a esta altura podemos asegurar que la perspectiva de la mujer de playa, lógicamente, es miedo a muerte del compañero y es parte del cotidiano mezclándose con otro temor, que es ser cambiada definitivamente por una sirena de mar, que es la amante irrefutable de los pescadores.

A partir de este momento queda consagrado un artista extraordinario, cuando el compositor intérprete y artista plástico deja este primer registro, según registros de Stella Caymmi (2014) queda demostrado un resultado perfecto aplaudido por el público, radios y revistas.

Figura 5 – Portada Long Play Canções Praieiras



Fuente: Matheus Henrique Mafra (2019)

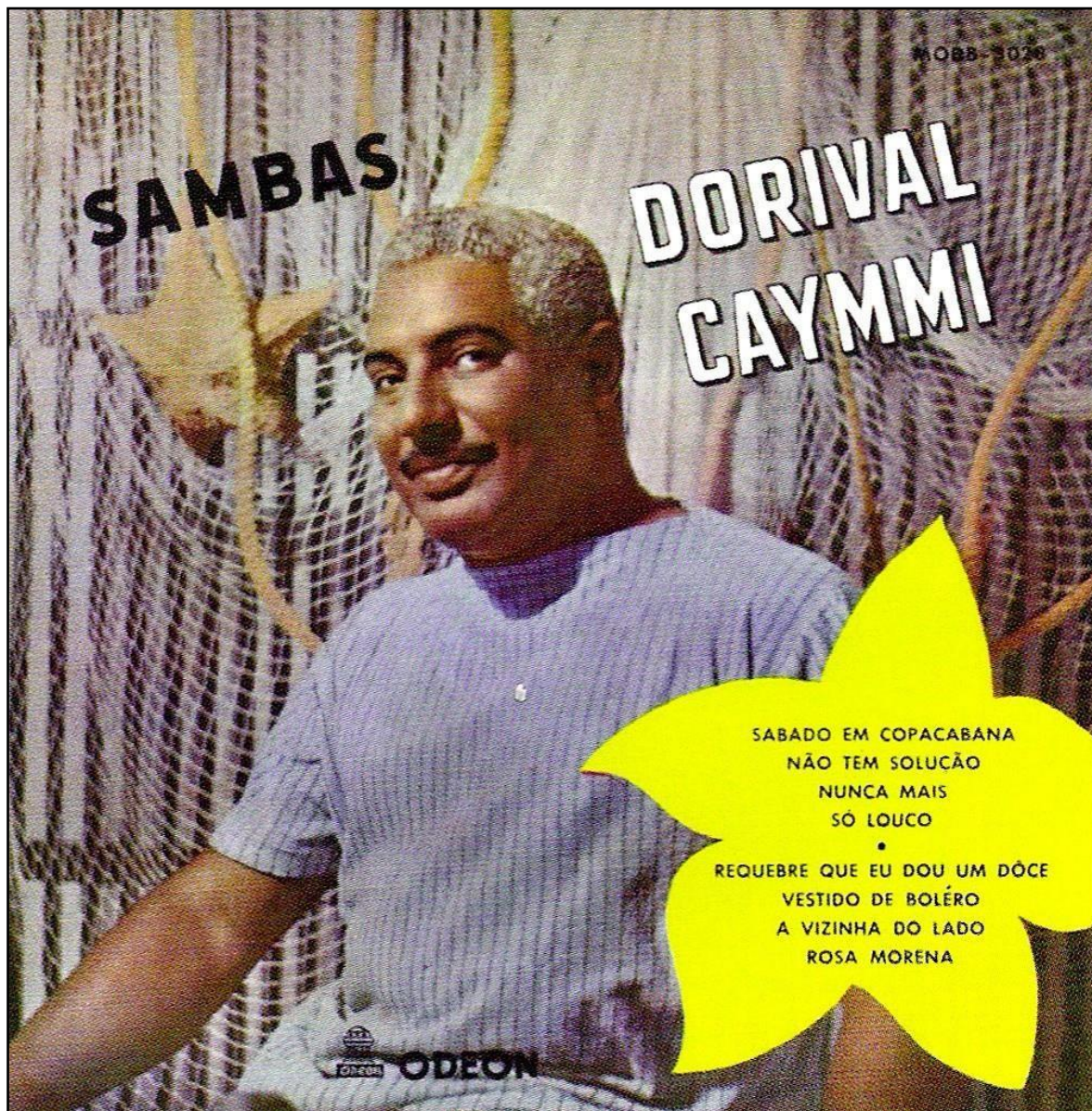
Es de suma importancia mencionar a nivel artístico que o Dorival Caymmi era un pintor que retrataba el mar, a las bahianas y los coqueros además de los personajes de sus canciones y un autorretrato. Como tal, nos interesa que su primero *Long Play* tiene como capa una representación de una pintura del autor. Siendo un artista desde la elección de los colores de las letras como también en la pintura de la playa y los pescadores, apareciendo la palabra “Praieiras” en color celeste, asemejando el cielo.

Obras relevantes

Después de sus trabajos musicales relacionados al mar y a la pesca el compositor lanza un *Long Play* de sambas en el año 1955 titulado Sambas de Caymmi mostrando una nueva faceta de sus obras: los sambas llamados de “Sacudidos” e los samba-canción. El texto en la contracara del *Long Play* de autoría desconocida describe

“A cadencia é mais acelerada, os versos são brejeiros e um doce otimismo toma conta do poeta-cantor. O cavaquinho sapeca substitui a compenetrada harpa; soxofones e piston tomam a posição dos violinos e o sussurrante afoxé é substituído pelo buliçoso reco-reco e pelo contagiante pandeiro” (Sambas de Dorival Caymmi, contracara).

Figura 6 – Portada Long Play Sambas



Fuente: Bruno Pompeu Marques Filho (2008)

Más o menos en el mismo sentido la capa de este *Long Play* se muestra a Dorival Caymmi posando cómodamente para una foto con un fondo de redes de pesca y estrellas de mar, un ejemplo claro de su imagen relacionada a los pescadores a sus vivencias, ahora con canciones en formato de samba.

Siguiendo una trayectoria destacada Caymmi compuso en su departamento en São Paulo “Maracangalha” y la inspiración vino de un antiguo amigo y para toda la vida don José Rodríguez de Oliveira, llamado de Zezinho y a él pertenece la frase “Eu vou para Maracangalha”. Luego de escuchar la historia de su amigo, Caymmi comenta “Fiquei apaixonado pela sonoridade da palavra. Agradeço tanto o Zezinho” (Stella Caymmi 2014, p.239)

Aquí podemos apreciar como este artista absorbe y se sensibiliza con su entorno al punto de componer una música y después de varios años de haber vivenciado esta experiencia particular con su amigo Zezinho que le contó de sus viajes a la ciudad de Maracangalha.

En este *Long Play* es publicada la canción “*Saudades da Bahia*” (1957) que trajo consigo ser nombrada entre las 101 canções que tocaram o Brasil del multifacético Nelson Motta (2016). Este escritor realiza un compilado de músicas que nacieron entre los años 1899 y 2003, siendo escogidas cinco creaciones de Dorival Caymmi. En una reseña simple el periodista, escritor y compositor Nelson Motta nos comenta

“Quase duas décadas após trocar o Salvador natal pela então capital federal, o Rio de Janeiro, Dorival Caymmi acumula experiência de sobra para ter saudades da Bahia. Terra que, a essa altura, ele próprio ajudara a criar no imaginário de muitos brasileiros com seu cancionário; incluindo pioneiras *list song* como “O que é que a baiana tem”, “Lá vem a baiana”, “Vatapá” e a “Lenda do Abaeté”. (Motta, 2016, p.57)

Tal es la importancia de este compositor que en aquellos años 1950 Dorival Caymmi podía interpretar sus propias canciones lo que significa que es pionero en el género “cantautor”, que determina un modelo de referencia para muchos cantantes en la década de los setentas, donde nace el MPB.

Figura 7 – Portada Long Play Eu vou para Maracangalha



Fuente: Fuente: Bruno Pompeu Marques Filho (2008)

Consecuentemente se da a entender que continúa la ilusión de un cantautor naciente que se marcha para bahía en solitario cargando su guitarra ahora definido en una caricatura

Poesis de la música Historia de pescadores

Existía un eufórico optimismo en esa época, el presidente Juscelino Kubitschek asumía la presidencia el 31 de enero de 1956

Desenvolvimento, modernização da economia e fortalecimento da indústria nacional estavam na ordem do dia. Acrescentou ao seu plano de metas a construção de uma nova capital do país, no Planalto Central, Brasília – um projeto audacioso do urbanista Lúcio Costa e do arquiteto Oscar Niemeyer -, construída em acreditáveis três anos e dez meses, inaugurada em 21 de abril de 1960” (Stella Caymmi 2014, p.343)

Toda esta energía puesta en el desarrollo de una nación, con momentos de gloria y esplendor inspira al artista.

La producción musical continuó con un ritmo sorprendente lanzado el *Long Play* “Caymmi e o Mar” 1957 donde aparece un nuevo género musical creado por Dorival Caymmi por instinto en la canción “Historia de pescadores” el compositor intercala músicas y narraciones para contar el cotidiano de los pescadores y hemos seleccionado la primera música de este *Long Play* como objeto de estudio. En las grabaciones podemos apreciar la orquesta del maestro Leo Peracchi que le da un soporte a la voz del compositor.

Este *Long Play* contiene un texto de presentación firmado por Fernando Lobo y los personajes son: Dorival Cymmi (Un viejo pescador), Silvia Telles (La novia), Lenita Bruno, Odaléa Sodré Fernandes, Consuelo Sierra (Las esposas de los pescadores). El productor es Aloysio de Oloveira y la fotografía de la capa es de Otto Stupakoff.

Figura 8 – Portada Long Play Caymmi e o mar



Fuente: Fuente: Bruno Pompeu Marques Filho (2008)

La primera música en el lado A del *Long Play* es “Historia de Pescadores” y está constituida por cinco canciones inéditas: “Canção da Partida”, “Adeus da esposa”, “Temporal”, “Cantiga da Noiva” e “Velório” e con un formato de una historia narrada, Stella Caymmi nieta del compositor describe esta obra prima aclarando que el nombre Suite de Pescadores sería un nombre atribuido por Aloysio de Oliveira

“Aloysio de Oliveira insistia em chamar de Suite de Pescadores, título que el compositor não gosta pela mesma razão, era pretencioso de mais. *História de Pescadores* – verdadeira obra prima – vem como história narrada. O compositor veste a pele de um velho pescador que conta a vida dos pescadores com a participação das cantoras Sylvia Telles, Lenita Bruno, Odaléa Sodrê Fernandes e Consuelo Sierra” (Stella Caymmi, 2014, p.166)

Este es el momento queda claro la humildad de este artista que prefiere nombres para sus músicas lejos de las denominaciones convencionales, rechazando un nombre de origen Barroco Europeo que ya tiene un máximo exponente J.S.Bach.

La música *Historia de Pescadores* es una composición de canciones y relatos con arreglos orquestales de Leo Piracchi que estarían dentro del campo de música programática, que tiene como objetivo evocar ideas e imágenes en los oyentes. Representando musicalmente los elementos descritos en la poesía de la canción. Los arreglos orquestales poseen armonías populares y transita en los límites de la música erudita. En algunos instantes aparecen los ritmos de samba canción que nos recuerdan a los sonidos y timbres relacionados a Brasil. Destacamos el uso de *leitmotiv* como recurso melódico para unificar la *Historia de Pescadores*.

Siguiendo esta línea, cabe reflexionar sobre el imaginario que quería transmitir el compositor con esta composición, ya que están todos los personajes relacionados con el mar que es un elemento natural y cotidiano para las personas que habitan la playa. En cada verso aparece la importancia de la vida de los pescadores, de las mujeres y compañeras de los pescadores, de una manera u otro relacionado con el mar. No podemos dejar de mencionar que este elemento natural influencia al artista y compositor.

Historia de pescadores es un relato de cuatro pescadores: En que o Pedro, o Chico, o Nino y o Zeca fueron a la mar con un clima desfavorable, dudando de las recomendaciones de su entorno

y de otros compañeros de trabajo, lamentablemente estos pescadores se encuentran con el viento que se transforma que es su mayor problema.

En la búsqueda de dar sentido a la historia, Dorival termina la composición con las dos primeras estrofas que nos recuerda la estructura cíclica de la vida, dando un círculo decisivo para retornar al inicio, lo que nos permite reflexionar sobre una interpretación infinita de la música y que cada mañana saldrán pescadores a buscar el alimento para su familia, luchando por la vida.

HISTÓRIA DE PESCADORES

Dorival Caymmi

Minha jangada vai sair pro mar,

Vou trabalhar, meu bem querer,

Se Deus quiser quando eu voltar do mar,

um peixe bom, eu vou trazer...

Meus companheiros também vão voltar,

E a Deus do céu vamos agradecer!

Adeus, adeus

Pescador não se esqueça de mim

Vou rezar pra ter bom tempo, meu bem

Pra não ter tempo ruim

Canto de los pescadores para ir a trabajar.

con ritmo de procesión

Esposa de pescador diciendo adios a su

amado, esperando a su llegada

Vou fazer sua caminha macia

Perfumada com alecrim

Pedro! Pedro! Pedro!

Chico! Chico! Chico!

Nino! Nino! Nino!

Zeca! Zeca! Zeca!

Cadê vocês, homens de Deus?

Compañera de los pescadores cantando a

Sus amados y recomendando no ir a pescar

Eu bem que disse a José!

Não vá José ! não vá José!

Meu Deus!

Com tempo desses não se sai!

Quem vai pro mar, quem vai pro mar,

Otro pescador que no fue a trabajar por

Não vem!

Precaución, llamado José.

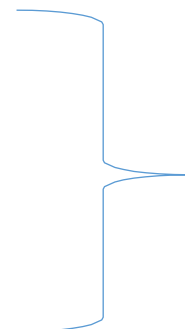
Pedro! Pedro! Pedro...

Chico! Chico! Chico...

Esposas cantando los nombres de sus

Nino! Nino! Nino...

amados.



Zeca! Zeca! Zeca...

Esta es la primera parte de esta canción y realizaremos un breve análisis en esta investigación, solo que decidimos escribir la letra entera de la *Historia de pescadores* para entender que este recorte, pertenece a una poesía y que proviene de un contexto más grande y nos parece apropiado para corroborar los trazos fatalistas que dilucidamos en la narrativa de Dorival Caymmi.

É tão triste ver

Partir alguém

Que a gente quer

Com tanto amor

E suportar

A agonia

De esperar voltar

Viver olhando o céu e o mar

A incerteza a torturar

A gente fica só...

Tão só a gente fica só

Tão só...

É triste esperar

Uma incelênça

Entrou no paraíso

Adeus! Irmão Adeus!

Até o dia de Juízo!

Adeus! irmão Adeus!

Até o dia de Juízo...

Minha jangada vai sair pro mar,

Vou trabalhar, meu bem querer,

Se Deus quiser quando eu voltar,

Do mar,

Um peixe bom, eu vou trazer...

Meus companheiros também vão voltar

E a Deus do céu vamos agradecer!

Capítulo II - Conociendo la letra de las canciones

Algunos aspectos ligados a la Psicología de la liberación de Martín Baró (1998) para interpretar la poesía de Dorival Caymmi en la Historia de pescadores

En la búsqueda de músicas que tuvieron un efecto en los espectadores en la época de las dictaduras chilena y brasilera un efecto psicosocial que trajera cambios políticos, nos centramos en dos obras de arte que fueron vulnerables a los sucesos que afectaron la vida de una sociedad en un dilema político que fueron las dictaduras. Conforme nos indica Martín-Baró, “el dilema entre dictaduras, entre dependencia y autonomía regional y entre alienación e identidad histórica” (Martín-Baró, 1990)

Nos gustaría tener una explicación psicosocial de las letras que cantan estas músicas y cómo pueden explicar un tipo de esencia latinoamericana. Dicha esencia saca a los intelectuales de su actitud sedentaria y lo invita a transitar por estas disciplinas humanistas.

Estas explicaciones, pretendemos desarrollarlas desde la mirada de un investigador Latinoamericano, intentamos romper con la dependencia del XX que tuvo el pueblo latinoamericano al ser retratado sobre la óptica de ideologías extranjeras, con respecto a la valorización de su identidad y su cultura.

Este recorrido nos ayuda a alcanzar una visión más amplia del hecho musical. La interdisciplinaridad transforma a la comunidad de investigadores en nómades que viajan constantemente desde una óptica disciplinaria a otras, negociando con sus diferentes métodos de trabajo, para encontrar una explicación social a la esencia latinoamericana.

Mediante esta investigación, creemos que el estudio se complementa con un profundo buceo dentro del campo de la psicología política en el análisis de la letra de la “a canção da partida” de Dorival Caymmi.

Recientemente, ha crecido un movimiento en el cual se intenta promover la valorización de las culturas locales reconociendo la importancia de los instrumentos y técnicas latino-americanas en la elaboración de conocimiento humano, contribuyendo a la historia. Autores latino-americanos comienzan a producir contenido histórico y antropológico para construir una imagen del latinoamericano.

Martín-Baró (1998) es uno de esos autores que estudió el fenómeno del fatalismo en Latinoamérica y creemos que la letra de la canción describe ejemplos de conductas de fatalistas de una sociedad del cono sur.

(...) una vez establecida la cultura de la pobreza”, en ella radicará la causa del fatalismo de la población, independientemente de que las condiciones sociales cambien o no. El fatalismo echaría sus raíces en el psiquismo de las personas más que en el funcionamiento de las estructuras económicas, políticas y sociales (MARTIN-BARÓ, 1998 p.331).

El hecho de que exista una mala distribución de las riquezas en América del sur, provoca una pobreza extrema que tiñe de fatalismo a las personas más vulnerables. Creemos que los pescadores siempre han sido vulnerables en su producción de trabajo, y es por esto que el compositor dedica esta *Historia de pescadores* a estas personas que arriesgan su vida para conseguir el sustento familiar.

Es por esto que, al examinar la historia de la formación de las sociedades latinoamericanas, podemos afirmar que, en muchos aspectos el fatalismo está diseminado como valor o creencia en el imaginario de los individuos y también como una visión estereotipada que tienen de si mismos y de sus grupos.

Martín-Baró, es un autor de referencia de la Psicología de la Liberación, que tiene como característica marcante, colocar la Psicología al servicio de una transformación social y proponiendo una metodología de estudio de la realidad Latinoamericana.

El autor desarrolló diversos estudios analizando la sociedad en que estaba inserido y explorando el papel de la psicología en una sociedad profundamente desigual. Para Martín-Baró (1986/2011), una parte grande la de psicología que existen en Latinoamérica, tiene variados problemas, entre ellos:

- (i) Una apropiación de teorías importadas, sin un análisis crítica de su adaptación teórica en el contexto Latinoamericano;
- (ii) Adopción de una epistemología construida a partir de la perspectiva del dominador;
- (iii) Foco en falsos dilemas y polémicas que no responden a cuestiones de la realidad Latinoamericana (Martin-Baró, 1986/2011).

Tales problemas serían incapaces de contribuir para un mejorar las condiciones de vida de la población Latinoamericana. Como forma de superar esas limitaciones,

el autor propone desarrollar una psicología direccionada a la superación de los problemas de los sectores populares, denominada Psicología de la Liberación: una psicología que parte de la realidad Latinoamericana, que define sus problemáticas a partir de los problemas locales, y que además busca orientar su *Praxis* para la transformación de la realidad social (Martín-Baró, 1998).

Algo es fatal, cuando es inevitable, pero cuando también es miserable e infeliz, la Fatalidad tiene doble connotación de un futuro inevitable e infeliz. Fatalismo, por lo tanto, en la obra de Martín-Baró, es una comprensión de la existencia humana de acuerdo con la cual, el destino de todos, ya está predeterminado y, todo lo que es hecho, es inescapable a su destino. El individuo no tiene la capacidad de escoger a no seguir su destino, por esto queda reprimido a lo que está escrito desde antes para la vida del individuo. Similar a la retórica de Dorival Caymmi en sus canciones.

Martín-Baró resume el fatalismo en Latinoamérica con el siguiente cuadro:

Elementos característicos del Fatalismo en América-Latina.

Ideas	Sentimientos	Comportamientos
La vida está pre-definida	Resignación frente a su propio destino	Conformismo y Sumisión
La propia acción no puede cambiar este destino fatal	No se deja afectar, ni emocionarse por los sucesos de la vida	Tendencia a no realizar esfuerzo y a la pasividad
Un Dios distante y todopoderoso decide o destino de cada persona	Aceptación del sufrimiento causado	Presentismo, sin memoria del pasado, ni planos para el futuro

Fuente Martín-Baró (1998).

Es importante mencionar que el fatalismo como actitud frente a la vida es un estereotipo social atribuido/impuesto a la Latinoamericanos, incluso este estereotipo es utilizado por los propios individuos para referirse a sí mismos.

Historia de Pescadores.

Ejemplos de fatalismo en *Canção da partida* en Historia de pescadores del compositor Dorival Caymmi

Las reflexiones realizadas, nos trajeron elementos que nos permiten indicar algunos resultados a preguntas que propusimos en el comienzo de este texto. En la necesidad de encontrar ejemplos -para responder mínimamente- el sentido de nuestra existencia, nos parece que es gran importancia reflexionar sobre una de las características de la música, trayendo una relación interesante entre la psicología social y una música de Dorival Caymmi.

El arte, como verdadera expresión del ser humano, debido a que posee una tendencia natural a la búsqueda de significados del universo simbólico, escogió Dorival Caymmi como músico, poeta e pintor para traer actitudes fatalistas en el cotidiano, ya sea de Brasil y en particular de Bahía, al escribir músicas con temáticas que describen la vida de los pescadores en el mar.

Visto que nos interesa fundamentalmente desarrollar el campo de la psicología social, articulado como ya dijimos con la letra de una música de Dorival, escogimos un ejemplo en la música Historia de pescadores de (1957), trayendo una reflexión empírica, tomando como base el fenómeno de fatalismo de Martín- Baró (1998).

Un camino beneficioso para nuestra reflexión, son las semejanzas discursivas de actitudes fatalistas de Martín-Baró en las líricas de Dorival Caymmi.

Análisis del texto

La música, “*A canção da partida*” es un Bossa Nova, que está inserida dentro del Long Play, Caymmi e o mar lanzado en 1957 que contiene la Historia de pescadores inaugurando el lado

A de esta publicación musical, comienza con un relato del pescador declamando hacia su esposa lo vulnerable que es salir a trabajar.

Es un poema de seis versos de métrica regular intercalando un verso Decasílabo y un verso Octosílabo, con una rima que ocurre al final del verso, combinándose alternadamente, siguiendo el esquema ABAB.

Solo para justificar nuestra reflexión, el primer verso dice así:

Minha jangada vai sair no mar

Vou trabalhar, meu bem querer

Desde nuestra perspectiva el pescador se coloca en primera persona, para describir que su fuerza de trabajo *-minha jangada-* va a salir a trabajar en un escenario peligroso, con riesgo de vida.

Esto trae la imagen que el pescador es vulnerable a las fuerzas trascendentales, sobre todo como los repentinos cambios de climáticos, que provocan tormentas en el mar.

Nos parece que existe dentro de este verso un tipo de emoción de resignación frente a lo que significa su propio destino de trabajar como pescador, que está siendo explicado para su amada.

Los principales aspectos de la vida de las personas están definidos en el destino, desde el momento mismo del nacimiento: las personas vienen con un destino “pre-definido”, es por esto que la existencia individual, es solo una implantación de la vida pré-determinada (Martín-Baró, 1998).

En los siguientes versos está mencionado la existencia de un Dios todo poderoso que decide el destino del pescador, entendiendo que dependemos de un Dios del cielo, tanto para volver del trabajo, como también dependemos de Él en la resultante de su mano de obra. Que en este verso está descrito como “um *peixe bom*”. Solo para justificar esta reflexión el tercer y cuarto verso dicen así:

Se Deus quiser quando eu voltar do mar,

Um peixe bom eu vou trazer.

En esta perspectiva, nos parece que la idea común de un Dios todo-poderoso que predetermina nuestro destino, tiene relación con la Teoría de la Atribución de Hewstone (1989), según el cual, la interpretación de las causas de los acontecimientos en que las personas están involucradas pueden ser el resultado de fuerzas trascendentes al sujeto, como tendencias históricas, desastres naturales divinas (...), cuanto más el individuo acepta que los eventos tienen como causas fuerzas trascendentes, más bajo será el sentimiento de eficacia política frente a las acciones que pueden ser emprendidas para trascender las fuerzas de la naturaleza, generando conformismo y reacciones sumisas en situaciones de angustia social (Uhnig Hur e Lacerda Júnior, 2016., Salvador e Silva).

Los últimos versos de la música están dedicados a los compañeros de trabajo del pescador, y es la primera vez en la lírica de esta canción, que están dedicados a “los otros”, vislumbramos que el pescador es un ser sociable, sensible y que convive con las personas de su entorno, retratando la figura del pescador como un ser humano solidario.

Meus companheiros também vão voltar

E a Deus do céu vamos agradecer

Especialmente estos últimos versos de la *Canção da Partida*, pretendemos desarrollarlos en capítulo número dos (dos) en el análisis Aestésico de esta investigación, por la relación simbólica entre la poesía de Caymmi y cómo estos versos fueron concientizados como herramienta de resistencia y conforto en las prisiones del DOPS en São Paulo en periodo de dictadura militar entre 1964-1985.

Algunos aspectos ligados a la Psicología de la liberación ligados a la canción *Miren como sonríen* (1962) de Violeta Parra.

Al comenzar estas líneas es bueno recordar que esta música ilustra de manera nítida, de que en el escenario cotidiano existen dos mundos sensibles, de un lado el pueblo, el inocente, el pobre

y del otro los individuos que tienen un nombre y pertenecen a la Elites sociales que en este caso sería la burguesía chilena de la década de los sesenta.

Entre estos dos mundos sensibles existe un conflicto que Violeta Parra describe desde el comienzo de la letra. La compositora intenta probar que el pueblo tiene una voz y puede pronunciarse sobre las desigualdades sociales que existen entre estos dos mundos distintos. Reclamando respeto como individuos que buscan una transformación social en dirección de condiciones políticas igualitarias. Lo que implica criticar lo que se ha cristalizado en las esferas públicas.

La compositora está buscando con esta música que los individuos chilenos adopten una postura crítica del cotidiano, lo que implica

A politização do indivíduo pressupõe uma ruptura com a rotina cotidiana e a introdução de uma reflexão mais racionalizada e política frente às condições da vida cotidiana (UHING HUR E LACERDA JUNIOR, 2016., SALVADOR E SILVA, 2016).

Sin esta reflexión el pueblo corre el riesgo tanto de continuar en la cultura del silencio (freire, 1981) como también de situarse fuera de la memoria oficial (Pollak, 1989) por ser parte de una cultura minoritaria y dominada.

Para dejar esto más claro, en el ámbito de la memoria como estrategia de resistencia, nos gustaría apoyarnos en la premisa de Aristóteles que describe.

O homem é um animal político que distingue dos outros animais por possuir o “logos”, a palavra. A voz (phone) é comum ao homem e aos outros animais, mas somente o homem tem a palavra que lhe permite manifestar o útil, o prejudicial, o justo e o injusto. Assim sendo, somente aqueles que possuem a palavra como “ser falante” participam do mundo político (RANCIÈRE, 1996a)

Nos parece, como una de las primeras medidas para salir del fatalismo, es la necesidad de un conflicto de los consensos que están cristalizados en las creencias sociales, identificando las injusticias sociales de desigualdad, discriminación y represión, todo esto con la finalidad de restaurar una participación política de todos los individuos.

Existe sin duda una importancia de los conflictos que expongan la existencia de dos mundos sensibles y establezca una relación entre ellos. Pensamos que dicho conflicto debería ser

explicado socialmente, para esto nos apoyamos en la explicación del filósofo Theodor Adorno (2015) que explica

A divergência entre indivíduo e a sociedade possui uma origem essencialmente social, é perpetuada socialmente e as suas manifestações devem ser explicadas socialmente (ADORNO, THEODOR W., 2015)

Es por esta razón que encontramos interesante la letra de la canción, porque Violeta está describiendo un momento de la historia como una “crónicas de época”, convirtiéndose en una compositora “cronista de época”. Creando una música comprometida socialmente, con un contenido político que explica socialmente un periodo de la historia.

Destacamos lo relevante de la perspectiva de consciencia que tuvo Violeta Parra y para esto recurrimos a la obra filosófica de Lukács, donde el autor describe el empeño de Karl Marx en refutar las diversas teorías equivocadas de la consciencia, hasta concebir una definición correcta sobre el papel de la consciencia en la historia. Por lo tanto, concibe la consciencia inmanente al desarrollo histórico real y no debe ser introducida en el mundo solamente por el filósofo.

“(…) mostramos-lhe simplesmente ao mundo, o porquê da sua luta na realidade, e a consciência é algo que ele tem que adquirir, mesmo que não queira” (LUKÁCS, 2003)

En el caso particular de la música “Miren como sonríen” es una crítica social, con el ánimo de despertar la consciencia en el ciudadano chileno, forzado por la necesidad de su propio desarrollo, para romper con la única posibilidad de consciencia posible, que es la consciencia del censo común o “velo social”.

“Lo que despliega el velo social es el hecho de que las tendencias sociales se imponen pasando sobre la cabeza de los seres humanos, de que éstos no las conocen como suyas “(ADORNO, 1991, pág. 93)

Siendo los sujetos responsables por su propio de destino, como también consciente de sus propios pensamientos.

Cuando nos referimos a la salida de la consciencia del censo común, podemos llegar a vislumbrar una de las principales características del ser humano, el cual se relaciona con la voluntad de trabajar colectivamente y apuesta a no caer en el fatalismo. En ese sentido podemos pensar la consciencia del censo común según el filósofo estadounidense radicado en São Paulo Salvador Sandoval (1994) que observa.

(...) que o cotidiano é o lugar onde manifesta-se as condutas e níveis de consciência desenvolvidos por cada sujeito. Onde a característica dominante da vida quotidiana é a sua espontaneidade. Isso equivale a dizer que a assimilação de padrões de comportamento, crenças sociais, pontos de vista políticos, modismos, etc. é feita geralmente de maneira não racional (não refletida) (SANDOVAL, 1994, p.65).

Es en este sentido que la compositora con libre espontaneidad, observa que los comportamientos del cotidiano son abusivos con el pueblo, con el inocente, con el pobre y los describe en una música que pretende el despertar de la conciencia de los pueblos.

Un camino favorable es comparar la letra de la música “Miren como sonrén” con el estudio sociológico de Martín-Baró sobre el proceso dialéctico por el cual la mayoría de la población Latinoamericana podría eliminar las actitudes fatalistas.

Para el autor el factor psicológico sería determinante, involucrando tres cambios fundamentales en las actitudes de las personas:

- i) Recuperar la memoria histórica;
- ii) La organización popular; e
- iii) La práctica de clase.

A partir de esta visión “Libertadora” que Martín-Baró (1998) aporta no solo una alternativa de salida, sino que también deja de ser una utopía concebir hombres y mujeres concretos, en una realidad concreta (Freire, 1981) e con compromiso social.

Ejemplos para combatir el fatalismo con la poesía de la canción Miren como sonrén.

Miren como sonrén los presidentes cuando le hacen promesas al inocente / Miren como le ofrecen al sindicato, este mundo y el otro, los candidatos /Miren como redoblan los juramentos, pero después del voto, doble tormento.

Miren el hervidero de vigilantes, para rociarle flores al estudiante /Miren como relumbran Carabineros, para ofrecerle premios a los obreros / Miren como se visten cabo y sargento, para teñir de rojo los pavimentos.

Miren como profanan la sacristía, con pieles y sombreros de hipocresía / Miren como blanquearon mes de María y al pobre negreyaron la luz del día /Miren como le muestran una escopeta para quitarle al pobre su marraqueta

Miren como se empolvan los funcionarios para contar las hojas del calendario /Miren como gestionan los secretarios las páginas amables de cada diario /Miren como sonrían angelicales, miren como se olvidan que son mortales.

En la medida, a nuestro modo de ver, podemos encontrar la solución de las actitudes fatalistas en las personas, Martín-Baró (1998) identifica que la raíz del fatalismo no está en la rigidez mental de las personas, si no que en la inmutabilidad de las condiciones sociales en las cuales las personas y los grupos existen y se forman.

Violeta se sentía dueña de una sabiduría popular y se dio cuenta que en Chile por esos años y por muchos más el arte estaba en manos de pocos. Como la tierra y la banca.

Explicado de otro modo, Violeta Parra escribe una narrativa de crítica a las condiciones sociales que vive el Latinoamericano de los años sesenta. Incentivando salir de la zona de confort.

Análisis del texto de la música *Miren como sonrían* de Violeta Parra

Es un poema dodecasílabo que posee acentos tónicos en la sexta y en la décimo segunda sílaba. Naciendo en primera estrofa con un ataque a los candidatos en campañas electorales y a los presidentes del mundo, por mentirle a su pueblo. Solo para justificar esta reflexión la primera estrofa dice así:

Miren como sonrían los presidentes cuando le hacen promesas al inocente / Miren como le ofrecen al sindicato, este mundo y el otro, los candidatos / Miren como redoblan los juramentos, pero después del voto, doble tormento.

Podemos apreciar desde el primer verso, que la compositora evoca la existencia de 2 (dos) mundos sensibles, de un lado un sujeto que se aprovecha de las personas y del otro un grupo de personas que llegaría a ser los vulnerables e inocentes.

La autora critica de manera explícita las malas prácticas de los candidatos en época de elecciones siendo la clase vulnerable la más afectada por las malas políticas públicas.

Violeta Parra pregona salir del círculo vicioso de la mediocridad químicamente pura, de las personas in-comprometidas e inútiles. La autora repudiaba a los embajadores, cónsules, funcionarios del gobierno, etc. Los tenía entre ceja y ceja por mentirle al pueblo.

En la siguiente estrofa es usada una figura del lenguaje que consiste en una metáfora en el primer ver llamando al carro lanza agua de hervidero y que en vez de rociarle agua, tira flores a los estudiante, vemos nuevamente como Violeta usa las palabras con un sentido diferente de lo habitual, y de forma elegante como también sutil critica a las fuerzas armadas que adoptan malas prácticas, llegando a derramar sangre en las calles de las ciudades de personas inocentes.

Personas inocentes que pertenecían a un movimiento social ya sea de estudiantes u obreros que estaban organizadas contra un enemigo en común. Esta organización popular conlleva a una masa de personas a pensar en comunidad, luchando juntos por un bien estar común. Y que son combatidas por otras personas al servicio del estado llegando a pensar que estos manifestantes son un peligro a la sociedad.

Solo para justificar nuestra reflexión, la segunda estrofa dice así.

Miren el hervidero de vigilantes, para rociarle flores al estudiante / Miren como relumbran Carabineros, para ofrecerle premios a los obreros / Miren como se visten cabo y sargento, para teñir de rojo los pavimentos.

En esta línea de reflexión, Coimbra (2001) nos apunta

(...)Que se cria e se difunde, através dos meios de comunicação social, a idéia de “classes perigosas” que ameaça a segurança da sociedade e que, portanto, precisa ser combatida” (COIMBRA, 2001, p.51)

Desde nuestra perspectiva, esta es una de las estrofas mayor relevancia por contener versos que son transgeneracionales, la represión de las fuerzas armadas trae miedo a la población hasta los días hoy en Chile.

Desde el primer verso nos damos cuenta que existe una movilización social de los estudiantes y los obreros que está siendo reprimida por el carro lanza aguas y por los Carabineros, que son la fuerza armada que debería proteger a la sociedad, pero sucede lo contrario, ya que el uniforme militar provoca un cambio de carácter, adoptando una actitud agresiva frente a la sociedad civil chilena que está luchando por combatir los fenómenos injusticia social, como la discriminación, la desigualdad y la represión.

En este sentido Martín-Baró apunta

“La semilla de rebeldía, del rechazo a un destino injusto, no necesita ser sembrada; se encuentra ya en el espíritu del colonizado y sólo requiere encontrar una circunstancia propicia para brotar” (MARTÍN-BARÓ, 1998, pág.90).

Con esta premisa del autor apoyamos la idea que un momento favorable para brotar la semilla de rebeldía sea manifestarse libremente por las calles de las ciudades. Para esto, requiere una organización social de las mayorías populares en función de intereses comunes, así identificamos uno de los puntos cruciales para eliminar el fatalismo. El autor afirma

“Solo de esta manera se superará el individualismo; es decir, la concepción de que cada cual debe confrontar aisladamente sus condiciones de vida, de que el éxito o fracaso es algo que sólo concierne a cada individuo en particular, sin que el destino de uno tenga relación alguna con el destino de los demás. La organización popular supone la conciencia de que existe una profunda comunidad de intereses entre todos los miembros de las clases oprimidas y de la inmutabilidad de su mundo es debida, en buena medida, a su división y aislamiento individualista” (MARTÍN-BARÓ, 1998, Pág. 98).

En la siguiente estrofa la autora describe como la clase adinerada entonces dominante, la que usa pieles y sombreros cristaliza creencias como el mes de María en la iglesia católica y no poseen conciencia del prójimo ya que denuncia el abuso en los excesivos horarios de trabajo de la

clase pobre y que vive bajo constante amenaza de quedar sin el alimento básico. Este alimento está nombrado por la autora como *marraqueta*, que es el nombre del pan en Chile

Identificamos una crítica literal a los miembros eclesiásticos por el trato que le dan al pueblo pobre, la autora los tilda de hipócritas por utilizar a las personas para sus beneficios y enriquecimientos personales. Violeta Carga fuertemente contra la falta de libertad, el cinismo del religioso que peca, reza y vuelve a pecar. Como también al excesivo militarismo que impuso el Presidente Alessandri

Miren como profanan la sacristía, con pieles y sombreros de hipocresía / Miren como blanquearon mes de María y al pobre negreyaron la luz del día / Miren como le muestran una escopeta para quitarle al pobre su marraqueta.

La compositora desconfía de la existencia de Dios y con unos versos de parecida estampa describe:” De tiempos inmemoriales/que se ha inventado el infierno/para asustar a los pobres/con sus castigos eternos” en la música *Porque los pobres no tienen*. Que es otra de sus composiciones de denuncia de injusticias sociales.

Violeta no se queda quieta y describe claramente las ideas equivocadas donde el hombre es enemigo de sus iguales y donde el uso de la religión por parte de este convierte en un infierno la vida de los hombres humildes.

Pasando a la siguiente estrofa, es bien sabido que los medios de comunicación son importantes en determinar una memoria oficial. Es por esto que en la última estrofa la compositora y cronista de época, evidencia la manipulación de los medios de comunicación que ha existido y existe hoy en día.

“Os meios de comunicação de massa são até hoje, um dos responsáveis pelo fortalecimento dessa história oficial, sendo o lugar privilegiado de uma determinada memória oficial” (COIMBRA, 2001, p.61).

Es por esto que la autora critica la manipulación de masa, reprochando a los funcionarios públicos y empresarios por maniobrar a favor de estos, las informaciones que son emitidas en los medios de comunicación. La estrofa nos apunta de la siguiente manera.

Miren como se empolvan los funcionarios para contar las hojas del calendario /Miren como gestionan los secretarios las páginas amables de cada diario /Miren como sonrían angelicales, miren como se olvidan que son mortales.

Estos funcionarios son tildados de hipócritas por sonreír como ángeles y por adoptar una postura de superior frente al pueblo pobre, olvidando que todos somos mortales y pertenecemos a la misma especie. Con palabras direccionadas a una parcela de empleados públicos que ven el tiempo pasar por el excesivo apego al poder

Hemos reflexionado sobre la letra y su narrativa ahora convido a los lectores a continuar con el siguiente capítulo donde apreciaremos como estas músicas pueden influenciar a las personas.

Capítulo III – Nivel Anestésico

Nueva canción chilena y Violeta Parra

Consideramos de gran valor esta parte de la investigación, donde una música y una artista comprometida con su pueblo intervienen en el transcurso de la historia germinando movimientos sociales. Encontramos que la vida de Violeta como cantautora cambia entre los años 1960 -1963 en adelante con músicas como *Y arriba quemando el sol*, *Porque los pobres no tienen*, *La carta* y *Mira como sonrían*, entre otras, que inspiraron los versos de cantautores como Víctor Jarra, Patricio Mans, Luis Advis, como también grupos como Inti-illimani, Quilapayun, por nombrar algunos.

Cabe mencionar que Violeta retorna a Chile en el año 1965 y el mismo año que se publica el *Long Play Süd- und Mittelamerikanische Volksmusik* (1965) del sello discográfico Eterna, República Democrática Alemana que fue una productora de acervo musical del mundo y muy cercana a la política cultural comunista de la época. Ese Vinil contiene la música *Miren como sonrían*.

Llegando a Santiago monta una carpa que pretendía ser un centro de cultivo a las artes y fue en ese lugar que conoció a los jóvenes cantautores de su época en Chile. Suponemos que Violeta Parra cantas su repertorio y se encuentra con Víctor Jarra que se refiere a Violeta como su inspiradora y de un movimiento artístico-cultura llamado de la Nueva Canción Chilena. En su última entrevista para un canal de televisión en Perú en Julio de 1973 "Un grupo de compositores sentimos que ese era el camino que la canción debía tomar en nuestro país", dijo el músico.

Trágicamente el cantautor Víctor Jara fue asesinado por unos militares en el centro de detención del estadio nacional en Santiago, cinco (5) días después del golpe militar. El cuerpo del cantante fue arrojado a un sitio eriazos cerca del cementerio metropolitano con 44 impactos de bala. Y el militar que conspiró contra su muerte reside en los EE.UU. Pedro Barrientos nunca ha pagado por sus condenas.

Fotografía 3 – Víctor Jara en las poblaciones de Santiago



Fuente: @piperivas

El estudio música-política goza de gran interés no sólo para la semiología musical, sino también transversa otras disciplinas humanistas por los alcances que tiene como objeto cultural.

Particularmente la semiología actual se ha visto estimulada y enriquecida en su metodología de trabajo al abordar el estudio de la música comprometida o engallada políticamente. Ello implica, entre otras cosas, interpretar el objeto musical desde su espacio cultural, y/o explicar la fuerza de su narrativa para dimensionar el peso identitario en el colectivo.

Los estudios musicológicos que hemos realizado refrendan la importancia que ha ejercido y ejerce la política en la música, uno de los vehículos artístico-culturales más significativos y de mayor compromiso con las identidades sociales, tanto subjetivas como colectivas.

“Desde un punto de vista poético, el énfasis en una narrativa de tono testimonial, y en una temporalidad que remite a la de antiguas tradiciones de la poesía popular, rompe el formato convencional de la canción urbana. Ese tono y temporalidad instaurarán una alternativa al estereotipado lirismo predominante en el género *folk* típico (principalmente en las tonadas), la que constituirá el fundamento de una nueva canción épica de los agitados años 60.”(*Revista Musical Chilena*, Año LVIII, Enero-Junio, 2004, N° 201, pp. 53-73)

La música con contenido politizado, a nuestro modo de ver, ha estado siempre receptiva de los sucesos que afectan a la sociedad civil, es por esto que nuestro compromiso es con la música popular que está en constante contacto con las personas. Es por esto que es una fuente de interés para el estudio psicológico-social, antropológica y/o histórica.

Todo esto conjuga en una formación y germinación de un movimiento artístico cultural, como arma de lucha, que florecería en la primera elección de un presidente de socialista en América latina, Salvador Allende. La música jugaba un papel primordial en denunciar los abusos de poder de las elites chilenas y por sobre todo encontraba una instrumentalización en la difusión de las propuestas políticas de los candidatos. Para esto Salvador Allende musicaliza su programa de trabajo en el disco “Canto al programa” (1970), con texto de Julio Rojas y música de los maestros Luis Advis y Sergio Ortega que permitió divulgar los programas de la coalición de izquierda.

Este “canto al programa” intercala música con partes declamadas que fueron interpretadas por el actor Alberto Sendra, desarrollándose una nueva estructura musical (canto-relato, relato-canción). A partir de este Canto nacerían cantatas en varios países de América latina, inclusive el autor chileno Luis Advis compuso el “canto para una semilla” (1972) inspirada en las décimas autobiográficas de Violeta Parra.

De este modo varios elementos son importantísimos en la simbiosis música y política y el estudio se enriquece cuando le atribuimos un valor armamentístico a las canciones. Como el cantautor Víctor Jarra describe, la música vale más que mil fusiles.

Género artístico cultural-musical. La Cantata Latinoamericana.

En el festival de 1970 de la universidad católica de Chile, predominan las canciones comprometidas políticamente, y el premio mayor fue concedido a la Cantata Santa María de Iquique, de Luis Advis, con la interpretación del grupo Quilapayún. El festival de 1971 dejó de ser organizado por la universidad católica, siendo apoyado oficialmente por el gobierno de la Unidad

Popular de Salvador Allende. Resaltamos que la música fue un instrumento para auxiliar la candidatura del presidente Allende, superando los obstáculos creados por la oposición reaccionaria, que contaba con el apoyo norteamericano. Este fenómeno se extendió desde su candidatura a las elecciones de 1970, considerando la toma de mando el día 3 de noviembre de 1970, continuando durante su gobierno, hasta el 11 de septiembre de 1973. En ese periodo de tiempo, la canción era considerada un arma revolucionaria.

Dorival Caymmi

Este sub capítulo pretende dilucidar el papel de la música como instrumento de resistencia en las trayectorias de los militantes políticos, destacando la importancia de la Música Popular Brasileira para sus enfrentamientos personales y colectivos en situación de prisión y tortura.

Segundo Starling (2004, p.97), no Brasil, a música possui uma vocação ética e pedagógica, capaz de criar uma imagem de mundo comum, possível de ser válida para indivíduos de uma mesma coletividade, podendo integrar, assim, públicos diversos e fornecer temas e recursos de linguagem para o debate sobre a realidade brasileira.

Nuestro trabajo se enfoca en, cómo la Historia de pescadores influencia a los presos y presas políticas que participaban en la militancia política y que fueron presas durante la prisión sufriendo torturas durante el régimen militar. En este sentido, la investigación destaca la música como instrumento de resistencia, protesta, sobrevivencia y espacio de elaboración de sentidos (BERGER & LUCKMANN, 2004, Pág. 67).

Todo armoniza en que el MPB se torna un canal de diálogo entre el pueblo y los intelectuales, ya que mantenía vínculos con la tradición del cancionero popular. Se expresa entonces como un campo fértil para las emergentes cuestiones políticas, a través de una resistencia cultural ligada al movimiento nacional-popular (VIANA, 2004, Pág. 304)

La música, así como “todas las formas de manifestación artística, además de su sentido lúdico y estético, tiene una importante relevancia en alertar a la sociedad de sus problemas” (CALDAS, 2005, Pág. 121)

Apropiación del canto y su utilización en los cuarteles del DOPS en Sao Paulo y en la pandemia del covid-19

Los versos de Caymmi confortaron muchos presos y presas políticas que pasaron por las celdas del Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo durante la década de 1970.

En momentos de soltura, quienes salían de las prisiones cantaban los versos de Dorival Caymmi, deseando reencontrarse afuera, a los amigos que permanecieron presos. En el caso de Brasil y las canciones de resistencia, las investigaciones apuntan a la música popular Brasileira como forma de evadir los días en las prisiones, además se utilizaba para tener un puente con los recuerdos de los momentos de libertad. Cuenta lo vivenciado la presa política Iara Seixas (62° Reunião Anual da sociedade Brasileira do progresso da Ciência 2010), hoy es profesora universitaria (USM):

Conseguí espiar através de uma janela da Oban (Operação Bandeirantes) a sala de uma casa vizinha onde os moradores estavam à mesa comendo e conversando. A imagem espiada de uma família de classe alta jantando faceira ao lado de uma prisão, alheia aos gritos de dor que emanavam da câmara de tortura, misturadas à memória de sua própria vida em família, arrebatou-a. No mesmo instante evocou a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil “Panis et circenses” (Sociedade Brasileira para o progresso da Ciência et.al., 2010)

La música que aparentemente es una dulce melodía con letra sobre el mar, La Suite dos pescadores funcionaba como himno a la celebración a la vida en homenaje a los compañeros que salían de la cárcel y podían vislumbrar nuevas perspectivas, preservando el vínculo con los que quedaron prisioneros.

Los prisioneros al perder la identidad colectiva como también las características propias de una identidad personal, buscaban sentirse humanos dentro de las condiciones carcelarias con la música de Dorival, sirviendo como una medida colectiva de reencuentro con la esencia humana.

En el contexto de la formación de identidades culturales Latinoamericanas la figura de la música como herramienta política ocupó un papel de destaque, que promueve el empoderamiento, la articulación política, el pensar se sus respectivos países participando de las discusiones estéticas y políticas (GÓMES, 2013, p.51).

En el análisis de entrevistas, nos dimos cuenta que la música ocupa un papel importante como instrumento de acción política, pues, además de haber sido un mecanismo de difusión de ideas contra el régimen militar, también era utilizada por los militantes como una estrategia de acción política dentro de las prisiones.

Todavía es importante resaltar la solidaridad establecida por los prisioneros que cantaban juntos en las celdas del DOPS, constituyendo una de las más importantes funciones de la música en ese periodo, que es, a nuestro modo de ver, como herramienta de conforto. Corrobora así Lúcia, en una entrevista en la 62° reunión anual de la SBPC. Ella describe el apareamiento de nuevos versos en la letra, que fueron construidas por los prisioneros, referenciando el cotidiano dentro de las prisiones del DOPS, mencionando los vínculos que tenían dentro de la cárcel como una identidad colectiva.

Queremos escribir nuevamente la narrativa de la poesía de Dorival Caymmi ya que esta vez en el imaginario conocemos que funciona como herramienta de conforto

Minha jangada vai sair pro mar

Vou trabalhar, meu bem querer

Se Deus quiser quando eu voltar do mar

Um peixe bom eu vou trazer

Meus companheiros também vão voltar

E a Deus do céu vamos agradecer

Adeus, adeus

Pescador não se esqueça de mim

Vou rezar pra ter bom tempo, meu bem

Pra não ter tempo ruim

Vou fazer sua caminha macia

Perfumada com alecrim.

Capítulo IV - Análisis Neutro: conociendo la partitura

Objeto cultural: *Mira como sonrén* Violeta Parra (1962)

Esta canción no fue incluida en la discografía oficial de Violeta Parra, sino en un disco colectivo llamado "Süd- und mittelamerikanische Volksmusik" de 1965 y editado en la República Democrática Alemana. Este disco incluye música de Chile representada por Violeta Parra Sandoval, Brasil y México, con grabaciones hechas en ese país durante 1962.

1. Mi ren co mo son ri en los pre si den tes cuan do le hac cen pro
 5 me sas al i no cen te Mi ren co mo leo fre cen al sin di ca__
 9 to es te mun do yel o tro los can di da tos. Mi ren co mo re
 14 do blan los ju ra men__ tos
 16 pe ro des pués del vo to, do ble tor men to.

Si separamos la voz cantante a la del acompañamiento, oiremos una trayectoria que enuncia claramente una frase que es el motor de esta música y nos gustaría llamar de melodía.

Una melodía podría considerarse como una serie de variaciones de alturas y fuerza rítmica, buscando un efecto emocional, en los individuos y que a su vez, es premeditado por la compositora.

La melodía y sus particularidades psicológicas

Como una legítima genialidad de Violeta, por ser una músico autodidacta nos sorprende con una obra que coincide dentro de la relación intervalar del Modo Auténtico Lidio, por lo tanto esta obra previsto por la compositora, tiene un carácter que es capaz de afectar el comportamiento de los espectadores de una forma especial.

Durante la Edad Media y el renacimiento, el sistema musical imperante estaba conformado por ocho modos definidos por sus rangos, configuración interválica, su nota final (*Finalis*) y su *Repercusa*. Para los antiguos griegos, el papel de la música y la sociedad es importantísimo

Na Grécia antiga, haviam certos tipos ou formas de música, as quais eram conhecidas por nomes de nações ou tribos (Dóricos, Jônios, Frígios, Lídios, etc.) cada uma dessas era acreditada ser capaz não somente de expressar emoções particulares, mas de agirem sobre a sensibilidade de tal maneira a exercer uma influência poderosa e específica na formação do caráter. Consequentemente, a escolha dentre essa variedade de formas musicais daquelas que deveriam ser admitidas na educação do estado era questão da mais séria preocupação. (MONRO, 2012, p.20)

Ahora que identificamos que la composición está escrita en un modo griego de La Mayor Lidio, que los griegos llamaban a este modo de *tritus authenticus*, acuñaremos los nombres que esta civilización creó, para explicar el desarrollo de la melodía. De esta manera, la nota La va a llamarse *Finalis* y la nota Mi, por ser de gran importancia por su polaridad, va a llamarse *Repercusa*.

A relação dos modos com a métrica da poesia é intrínseca. Aristóteles ilustra essa relação contando a tentativa de Filoxeno de escrever uma história em forma de ditirambo, poema dedicado a Dionísio, fazendo uso do modo dórico, e completando que isso se mostrou impossível, pois a métrica e o modo utilizados não tinham relações próximas de caráter. Para resolver isso, Filoxeno mudou seus ditirambos do modo dórico para o frígio (ARISTÓTELES 1342b515).

La Mayor Lidio

Tono Tono Tono S/Tono Tono Tono S/Tono

Tono Tono Tono S/Tono Tono Tono S/Tono




Modo Lidio






Modos rítmicos

Como también utilizaremos los ejemplos de los modos rítmicos que existían en la edad media, para definir los esquemas rítmicos de esta composición.

Estos modos rítmicos es un sistema formado por patrones de duraciones largas y duraciones cortas que está descrito en un tratado anónimo del 1240 sobre música y prosodia.

Cuadro 1 – Modos rítmicos griegos

N.º	Nombre	Valores	Transcripción moderna
1	Troqueo	— ◡ larga - breve	 negra, corchea (medido en 3/8 o 6/8)
2	Yambo	◡ — breve - larga	 corchea, negra (medido en 3/8 o 6/8)
3	Dáctilo	◡ ◡ larga – breve - breve	 negra con puntillo, corchea, negra

4	Anapesto	 breve - larga	 corchea, negra, negra con puntillo (medido en 6/8)
5	Espondeo	larga - larga	 negra con puntillo, negra con puntillo (medida en 3/8 o 6/8)
6	Tibraqueo	 breve, breve, breve	 corchea, corchea, corchea (medido en 3/8 o 6/8)

Fuente: Hughes (1954)

Es una canción en ritmo de cueca en La mayor, que consta de 3 periodos o frases musicales que se repiten, es por esto que son tautológicos, con 1 frase de métrica regular entre 6/8 +9/8 + 9/8 que se repite. Es por esto que nos limitaremos a analizar una frase de la música.

La amplitud de la melodía es una sexta mayor, entre la nota fundamental, La y Fa#, tratándose de una tesitura melódica pequeña ayudaría a que cualquier persona cante este manifiesto de crítica, a los políticos, fuerzas militares, el clérigo y a los funcionarios públicos.



La melodía de esta obra está compuesta de 6 compases, y se repite 3 veces para completar una estrofa.

The musical score shows two staves of music. The top staff is labeled 'Soprano solo' and the bottom staff is labeled 'Sop. solo'. Both staves are in G major (two sharps) and 6/8 time. The melody starts on G4, moves up stepwise to D5 in the first three measures (labeled 'La Mayor'), then moves down stepwise to G4 in the next three measures (labeled 'Si Mayor'). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. There are repeat signs at the end of each staff.

Es una frase de 6 compases y cada una, subdivididas en:

- Semi frase Antecedente que está compuesta por 3 compases en La Mayor.
- Semi frase Consecuente que está compuesta por 3 compases en Si Mayor.
- Como proceso composicional el Antecedente propone una idea temática ascendente y el Consecuente responde como espejo descendente.

El flujo armónico es super simple, ya que es una obra consta con dos acordes mayores. Nace en La mayor que seguidamente va al Si mayor después de dos compases. Podríamos pensar que Violeta escribió una música para que cualquier persona pudiera interpretar por su simplicidad en la ejecución.

Antecedente o Pregunta.

La armonía nace desde la nota fundamental por dos compases en La mayor (Tónica I) una semifrase o antecedente tético, seguido de una llegada suspensiva por ocupar la armonía de Sí mayor (Dominante de la Dominante V/V) en el tercer compás. Además el cromatismo sensible de la *Repercusa* que baja un semitono, adiciona un drama en el final del antecedente, dejando una entonación de pregunta, aportando drama y suspenso.

Antecedente



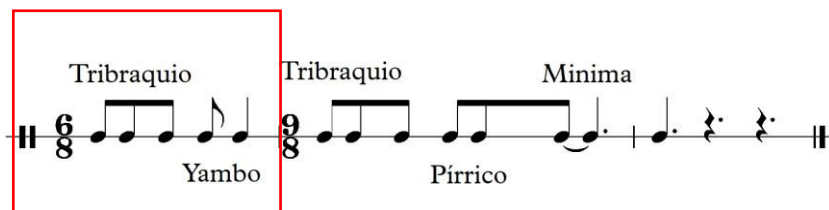
El procedimiento compositivo transgrede las normas de conducción de las voces, que tienen en la época del Barroco hasta el siglo pasado, realizando 5tas y 8vas paralelas. Un hecho histórico al cual la compositora se revela.

Pie Métrico

El antecedente comienza con el motivo principal en la *Repercusa* con un pie métrico de Tribraquio (breve-breve-breve). Llegando a la Finalis cuando termina el pie métrico. Está organizado en un compás binario compuesto de 6/8 y dos compases de ternario compuesto de 9/8.

El compás de 6/8 binario compuesto insinúa el primer motivo con un pie métrico de:

Un Tribraquio + Yambo



Que se repetirá este motivo en todos los inicios de los antecedentes y consecuentes, insinuando una insistencia, o una reiteración de las críticas sociales, que la letra describe. Es por esto que, este pie métrico va a ser nuestro motivo principal

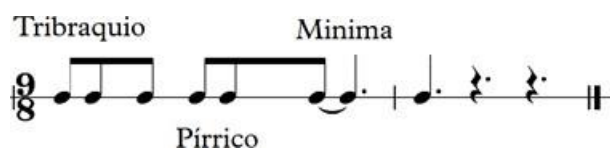
Los dos compases de siguientes 9/8 ternario compuesto, insinúan una semejanza con el antecedente, pero finaliza con una pequeña variación.

Pie métrico + variaciones de notas en la frase

Vale la pena destacar que está sugerido en el segundo compás una hemíola entre el segundo y tercero tiempo, tensionando la llegada a la primera puntuación armónica de Si mayor, además esta ligadura de la *Repercusa* tiene un acento prosódico que estimula una tensión para dejar una semi frase suspensiva.



El final del antecedente está compuesto por los pie métricos de un Tríbraco + Pírrico + una mínima + semínima puntuada.

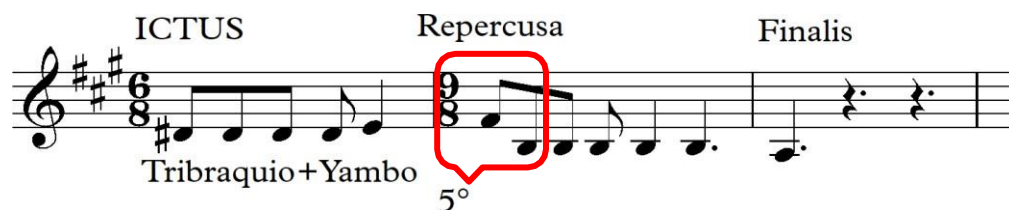


Consecuente o Respuesta

El consecuente comienza y tiene un final tético, que responde a la pregunta del antecedente y retoma el centro armónico de La Mayor Lidio.

La armonía del consecuente nace es en el modo de Si Mayor Mixolidio, comenzando con un Ictus en la nota que había quedado suspendida (Re#) en el tercer grado, para direccionar al flujo melódico hacia la *Repercusa* de la nueva tonalidad (Fa#).

Para compensar este flujo melódico hacia la *Repercusa* la compositora salta con un intervalo de 5ta descendente que sostiene y permite dar la sensación que la frase está terminando y funciona muy como imitación del antecedente.



El consecuente comienza en 6/8 binario compuesto, con el motivo principal en el Tercer grado del modo Mixolidio. Se distingue un pie métrico de: un Tríbraco + Yambo para llegar a la *Repercusa* (Fa#).

El consecuente finaliza, luego de 5 notas repetidas, diluyendo la semi frase hasta llegar a la *Finalis*

Evaluaciones finales

Es evidente que las notas se transforman, cambiando de personalidad según el acorde en que estén, es por esto que nos parece relevante

- Por un lado, que la melodía comience en la repercussa, por la polaridad que esta ejerce en la melodía.
- Por otro, que el antecedente termine con un semitono descendente, dejando un suspenso o drama esperando ser resuelto. *La finalis* solo va a aparecer al finalizar la frase A.
- El consecuente funciona como espejo del antecedente con un salto característico de un intervalo de 5ta en el tercer compás.
- El patrón rítmico es demostrado en el primer compás con un Yambo y vas a ser el motor pragmático que representa la frase rítmica.
- El motor Yambo como componente estructural sirve tanto para insistir repitiendo, como también sirve para diluir la frase rítmica.
- La melodía está compuesta, en su mayoría, por notas repetidas que la compositora utiliza, tanto para insistir, como también para diluir la melodía como estrategia composicional.
- La nota repetida está buscando estratégicamente llamar la atención del receptor, por lo tanto, la composición quiere interferir los órganos perceptivos de los individuos.

OBJETO CULTURAL: História de pescadores “ A Canção da partida” Dorival Caymmi (1957)

The musical score consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the staff are the chords: Am7(add9), F6, E7(b9), Am7(add9), F7(#11), and E7(b13). The second staff continues the melody with a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. Above the staff are the chords: Am7(add9), A9, A7(b9), Dm7, G7(add9), C7, and E7(b9). The third staff concludes the phrase with a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Above the staff are the chords: Am7(add9), D/F#, Dm/F, Am7(add9), F7, E7(b9), and Am7(add9). The piece ends with a double bar line.

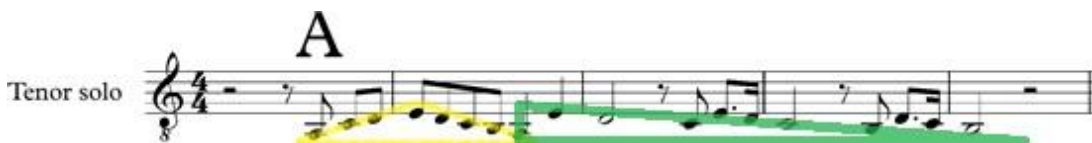
La música está en La menor y consta de una frase de 4 compases de métrica regular de 4/4. Con una organización periódica de A+A´+A´´.

Descripción de la frase

La frase es gradual con ritmo prosódico. Es una plegaria cantada con una expresión de religiosidad. Puede parecerse a los cantos monódicos y a capella de los cantos gregorianos.

The musical score for 'Tenor solo' is in 4/4 time and consists of a single staff. A large letter 'A' is placed above the first measure. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The third measure contains a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The fourth measure contains a quarter note D6, a quarter note E6, a quarter note F6, and a quarter note G6. The piece ends with a double bar line.

El intervalo de mayor amplitud, aparece en el primer compás y es una relación de 5ta Justa. Es un intervalo grande que es compensado por los tres compases siguientes. El triángulo Equilátero prepara el triángulo Rectángulo.



La primera variación aparece en el segundo compás y es un salto de octava, que permite seguir utilizando la secuencia de intervalos que en la frase original. En otras palabras, el camino melódico continúan siendo iguales.



Es en esta variación que posee la tesitura más amplia de frase, con el salto de 8va justa en el segundo compás, lo que requiere una gran precisión por parte del cantor.

La segunda variación comienza igual a la original y la primera variación, siendo el único cambio melódico, una escala descendente en el último compás, para diluir la frase.



Esta variación define el final de la frase ya que es más corta a la de las otras dos y está diluida en el último compás. Vuelve a aparecer el canto llano de los cantores gregorianos por finiquitar la frase con terceras descendentes.

Con un flujo armónico de secuencia descendente, comenzando en La menor (Finalis), Sol mayor (7mo), Fa mayor (6to) y Mi mayor (Repercusa) es similar a los tejidos de las redes de los pescadores que son una secuencia de nudos, que sirve para atrapar a los peces.

Am7(add9) F6 E7(b9) Am7(add9) F7(#11) E7(b13)

6 Am7(add9) A9 A7(b9) Dm7 G7(add9) C7 E7(b9)

10 Am7(add9) D/F# Dm/F Am7(add9) F7 E7(b9) Am7(add9)

Es una música en tono menor, por lo que va a tener la tendencia de ser melancólica o triste, como también oscuro que ejemplificaría el cotidiano de los pescadores, que trabajan de noche.

En la música y en la prosodia podemos identificar momentos de inhalación y exhalación, donde la Arsis (Diamante amarillo) incrementa la voz para luego disminuir o bajar la voz en la Tesis (Diamante verde). Esta es una de la característica principal de la melodía de la Canção da Partida , donde se identifica claramente una alternancia de anacrusis y tesis.

Solo para ejemplificar esta reflexión.

Ténor solo

5 T. solo

9 T. solo

Esta alternancia entre *Arsis* y *tesis* parece una red de pescadores que atrapan armoniosas notas y ritmos musicales en una bella melodía que ha trascendido a las generaciones de brasileras y brasileros renaciendo tanto en momentos de lucha, resistencia desde tiempo en dictadura como también en el sentimiento colectivo de las personas desaparecidas.

Conclusiones

Los dos objetos de estudio fueron investigados y organizados como herramienta para dilucidar un fenómeno latinoamericano de fatalismo en el caso de la canción de Dorival Caymmi y en la canción de la Violeta Parra ella nos canta una poesía para sembrar una conciencia de que vivimos en una sociedad con historia y que nos importan las dificultades de nuestro hermano apoyándolo cotidianamente. Pensamos que el fatalismo que nos presenta Martín- Baró es transgeneracional, atravesando en una diagonal de varias generaciones, modificándose constantemente siendo atrayente para una elite que prefieren mantener un ser humano apagado con tendencias, fenómenos e ideas fatalistas.

Ignacio Martin-Baró si bien nació en España y tuvo una formación de sacerdote jesuita, vivió grande parte de su vida en El Salvador donde realizó una profunda investigación, observando y ayudando a las personas. Este activista por los derechos humanos impartió clases y criticaba fuertemente a la influencia de EE.UU en el Salvador. Lamentablemente murió asesinado por un pelotón de militares juntos a otros 5 sacerdotes una mujer y una niña. Este hecho es recordado con murales y monumentos a los mártires de la UCA. El Batallón Atlácatl es el responsable por este crimen y fueron entrenados en la Escuela de las Américas. Nos parece que este hecho, estaba planeado para enterrar una voz pero lo que hicieron fue sembrar una semilla en Latino américa que brota en todas sus regiones.

Vale la pena traer a escena que la represión militar en Latino américa está relacionada a los cantantes investigados como también a Martín-Baró que es nuestro marco teórico para estudiar la narrativa de los cantautores en sus letras. Además de la que vivenciaron en sus vidas, solo por mencionar un hecho en la vida de Dorival Caymmi, junto a Milton Nascimento tenían un dueto para que iba a ser grabado en un Long play titulado *Milagre dos peixes*, esta música se llama “*Hoje é dia El rey*” y fue censurada por la dictadura. Milton había escrito este dúo inspirado en la muisca *História de pescadores* y era una conversación entre un padre (Dorival Caymmi) y un hijo (Milton

Nascimento) criticando en sus últimos versos, los tiempos sombríos de la dictadura invitándolo a salir de este tiempo sombrío en la historia Brasileira. Sería la única grabación de Dorival Caymmi participando de una música comprometida políticamente.

En ese sentido, la música *História de pescadores* fue compuesta y relacionada al mar juntos a las sirenas, barcos, redes y la relación que tiene el pescador con su entorno, pero fue algunos años después que los prisioneros políticos de la dictadura brasileira adoptaron esta melodía como herramienta de confort. Sin ser la verdadera intención del compositor a nuestro modo de ver ya que nunca fue grabado el dúo con Milton Nascimento.

Esto nos lleva a pensar en una primera contradicción en la obra y vida entre nuestros cantautores estudiados, quienes tuvieron como perspectiva de visión, Caymmi la naturaleza, el amor y crear un imaginario bahiano, diferente de Violeta Parra que se sentía con mejor disposición a crear canciones con un comprometimiento social, sembrando una semilla de conciencia en sus oyentes.

Lo que también nos mueve a pensar es que una semejanza entre los autores es que estaban creando un movimiento artístico cultural con el género musical cantautor, muy difícil para los años 1950 y para una mujer como Violeta Parra o para un Dorival Caymmi y que llegaron a las capitales de Rio de Janeiro y Santiago respectivamente a interpretar sus músicas. El género cantautor se desarrolla posteriormente en el MPB brasileiro con muchísimos exponentes reconocidos mundialmente y la nueva canción chilena con Victor Jara, Patricio Mans y Luis Advis como pilares iniciales por nombrar algunos de los pioneros.

Una de las genialidades de la música compuesta por Dorival Caymmi es que ha renacido en los momentos de lucha o en el escenario de una manifestación o dentro de los cuarteles con prisioneros políticos, como también en la actualidad que vuelve a germinar en las voces del coro de Osesp dentro del contexto de la pandemia del covid-19. Merece un estudio detallado este punto ya que las personas se apropian de esta melodía utilizándola como herramienta. Con un detalle en común, las personas han interpretado esta melodía en circunstancias en que la vida corre peligro, en otras palabras es cantada a las personas que han desaparecido o es cantada para fortalecer un movimiento social.

Por su lado, Violeta en un exilio voluntario acompañaba las dificultades de los chilenos, según biografías la canción *Miren como sonrían* y *La Carta* están directamente relacionadas a momentos de represión chilena. Recordemos que la música de *La Carta* está dirigida a todo el Pueblo chileno luego de la matanza en la población José María Caro el año 1962, donde Roberto Parra hermano de la cantante fue detenido por los militares de ese tiempo y dentro de los cuarteles envía una carta a su hermana Violeta explicándole lo que había sucedido.

Podemos decir claramente que la Violeta Parra consiguió surgir desde un país latinoamericano al mundo desde una perspectiva diferente a la de Dorival Caymmi ya que como mujer y con hijos en la década de los cincuentas y sin un compañero oficial las diferencias aumentan. Este punto no lo conseguimos profundizar y merece ser mencionado.

La idea de esconder la historia en Chile con ataques consumados a lugares de alto valor simbólico para ciertos colectivos fueron enmascarados como accidentes o daños colaterales. Ejemplo de ello fueron los incendios en el museo Violeta Parra o el incendio causado por bomba lacrimógena en el Centro Cultural Arte Alameda, ambos asociados con los sectores de izquierda, que parecían claramente dirigirse a bajar la moral de las personas movilizadas y mermar así su capacidad de participación social. Hechos consumados en el año 2018 que reflejan el actuar de un grupo de personas que quiere reprimir a la más grande cantora chilena.

Reconocemos a Violeta como una mujer que luchó, lo dio todo por el prójimo, era tan generosa que se entregaba hasta en los lugares donde nadie la quería recibir. Similar a la vida de Martín-Baró quien se entregó a la educación en un país golpeado por dictaduras militares muriendo en manos de militares relacionados a EE.UU. Podemos deducir que esta semejanza es vital para el desarrollo de esta investigación en donde dos (2) personas son sensibilizadas con la difícil situación política, económica y educacional, y que se preguntan cómo pueden servir a la sociedad, apoyando a cada ser humano que ve en su camino.

Martín Baró es un referente como investigador y entregó su vida a la comunidad, dejando una inmensa literatura que influencia a los psicólogos y otros campos en todo el mundo siendo utilizado en esta investigación como marco teórico en el estudio de las narrativas de las canciones, pero en gran medida nos sentimos motivados con este investigador por ser un referente que nació en Europa sumergido en Latinoamérica y que entiende como es realmente la esencia regional.

En ese sentido estos tres grandes seres humanos han dejado escrita una vida, en la historia de nuestra región siendo cronistas de una época por sus biografías y por sus obras. Son prismas que

representan a la gente y sus emociones quedaron registradas en las canciones o en publicaciones académicas.

Si bien nuestro recorte en la vida de los autores es de 5 años entre 1957 al 1962, fracasamos en ubicar en un punto específico las obras, suponemos que el día de su publicación es cuando nacieron al mundo como músicas, solo que falta un periodo de reflexión de acordes, poesía, ritmo, espíritu y un sinfín de características para llegar a ese punto como canciones ya maduras para ser grabadas.

La creatividad para los cantautores es fundamental para el desarrollo de una identidad musical, es por esto que requiere de tiempo para experimentar sonidos y ritmos puestos en una poesía. Es por esto que Dorival Caymmi se tomaba su tiempo para componer una música. Comenta Stella Caymmi (2014) en la biografía, como su padre demoraba bastante tiempo en concretar una música, dejara esperar en el tiempo por años sin que nadie la escuche hasta que comenzaba a mostrársela a los productores de radio. En nuestra investigación expusimos como la canción *Eu vou para maracancagha* que fue compuesta luego que un amigo le comentó que iría para esa ciudad, este hecho fue cuando el compositor aún vivía en el distrito de Bahía y fue algunos años después que el compositor en su vivienda en Sao Paulo compuso esta música por haberse sentido maravillado por la sonoridad de la palabra.

Suponemos que la canción *Miren como sonríen* fue compuesta en el año 1962 apoyados en una biografía de la Violeta, sólo que, esta publicación está dentro de otras biografías, libros y películas que intentan reconstruir la vida de la autora. Reflexionamos que puede tener un margen de error pensar en definir en qué punto específico de los autores compusieron estas obras siendo que debemos considerar un tiempo de madurez suficiente, antes de que estas canciones salgan a la luz.

Finalmente queremos esclarecer que el recorte de esta investigación no analizó la *História de pescadores* completa, y si nos enfocamos en la *Canção da partida* que nos permitió relacionar esta canción en diferentes niveles. Sorprendiéndonos la capacidad que tiene la música en adquirir vida entre las personas que se apropian de este canto para generar un movimiento social; nos impresiona que aparece en momentos de conflictos con un enemigo visible en el caso de la dictadura brasilera como también un enemigo invisible como es el corona virus. Y Suponemos que existieron otros momentos de conflicto donde esta melodía nace de los corazones de los brasileiros para confortar el alma.

Referencias

ADORNO, Theodor. **Ensaio sobre psicologia social e psicanálise**. (Verlaine Freitas, trad.).

(pp.71-136) – São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. **O fetichismo na música e a regressão da audição.** In: ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. Textos escolhidos. Tradução de Zejko Loparic et alii. 5. ed. São Paulo : Nova Cultural, (Coleção Os Pensadores, 16), 1991

ALARCON, Rodrigo. **Los días argentinos de Violeta Parra**. Santiago, Chile, Julio 2017. Disponible en: <https://radio.uchile.cl/2017/07/08/los-dias-argentinos-de-violeta-parra/>. Acceso en: 28/04/2022.

ALCALDE, Alfonso. **Toda Viola Parra**. Santiago, Chile, 1985. Disponible en: <https://amsafe.org.ar/wp-content/uploads/Toda-Violeta-Parra.pdf>. Acceso en: 28/04/2022.

[ARISTÓTELES] ARISTOTLE. **The politics of Aristotle**. Trad. em inglês: Benjamin Jowett. Oxford: Clarendon, 1885.

CASA DE LAS AMERICAS. **Porque la música también puede ser lucha y movimiento. Testimonios de Arturo O’Farrill y Jorge Francisco Castillo, p.110**. La Habana, Cuba. 2000. Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/54/Bolet%C3%ADnM%C3%BAsica54completo.pdf> p.18. Acceso: 28/04/2022.

CALDAS, W. **A cultura político-musical brasileira**. São Paulo: Musa. 2005.

COIMBRA, Cecilia Maria Bouças: **Psicologia: Teoria e Pesquisa Jan-Abr 2001**, Vol. 17 n. 1, pp. 001-004, 2001.

_____, C.M.B. **Operação Rio: O mito das classes perigosas**. Niterói: Intertexto/Oficina do Autor. 2001.

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi**. O mar e o Tempo. São Paulo. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

CYBER HUMANITIS. **Presentación de Violeta Parra: la última Canción**. Santiago, Chile. Verano 2004. Disponible en: https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11334%2526SCID%253D11338%2526ISID%253D486,00.html. Acceso en: 27/04/2022.

EDITORIAL, C. (1958). Entrevista: **Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares**. Revista Musical Chilena, 12(60), p. 71-77. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12534/12844>

EDITORIAL, C. (2004). **Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena.** Revista Musical Chilena, Año LVIII, Enero-Junio, 2004, N° 201, pp. 53-73. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902004020100003>. Acceso en 27/04/2022.

ESCOLA MÓBILE. **Mesa-redonda: três visões sobre a Ditadura Militar no Brasil.** Brasil. 9 de Dez. 2016. Disponible en: <http://www.escolamobile.com.br/mesa-redonda-tres-visoes-sobre-ditadura-militar-no-brasil>. Acceso en: 27/04/2022.

FREIRE, Pablo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos** (9° edição). São Paulo: Paz e terra. 1981

GARCIA LORCA, Federico. **Obras completas.** 2006 III. Barcelona: RBA. 2015

GÓMES, Caio de Souza. **Quando um muro separa, uma ponte une.** Conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960-70). Dissertação de Mestrado, Dpto História/FFLCH/USP, 2013.

_____ **“Do canto da boca escorre metade do meu cantar”:** diálogos entre a canção engajada brasileira e a nueva canción latino-americana a partir do disco Sérgio Ricardo (1973). São Paulo, Brasil, 2017. Disponible en: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502551231_ARQUIVO_ANPUH2017-Textofinal-Docantodabocaescorremetadedomeucantar-CaiodeSouzaGomes.pdf. Acceso en: 28/04/2022.

HERRERA ORTEGA, S. **Una aproximación a la relación música-política a través de la cantata La Fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003).** Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología : Jornadas interdisciplinarias de investigación : La ópera : palabra y música organizada por el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 20-22 de octubre, 2010.

HUGHES, Dom Anselm: **Music in Fixed Rhythm.** New Oxford History of Music, 2. Oxford University Press, pp. 320-324. 1954.

IVONNEARTISTA. **Violeta Parra una mujer multidisciplinaria: Violeta y su obra visual.** Disponible en: <https://ivonneartista.wordpress.com/mujeres-y-cultura/violeta-parra-una-mujer-multidisciplinaria/violeta-y-su-obra-visual/>. Acceso: 28/04/2022.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe:** Estudos sobre a dialética marxista; (Rodnei Nascimento, trad.) São Paulo: Martins Fontes.1923/2003.

LUQUE, Francisco. **El disco auscente.** Revista musical Chilena. Buenos Aires, Argentina. Enero-Julio 2011. N°215. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/15605/16075>. Acceso en: 27/04/2022.

MARTÍN-BARÓ, Ignacio. **Para uma psicologia da libertação** (Trad. Fernando Lacerda Jr.). Em Raquel. S. L. Guzzo., & Fernando Lacerda Jr. (Orgs.), *Psicologia social para América Latina: O resgate da psicologia da libertação* (pp. 181-198). Campinas: Alínea. 1986/2011.

_____. **La Psicología Política latinoamericana.** In. G. Pacheco & B. Jiménez. (Comps). Ignacio Martín-Baró (1942-1989). *Psicología de la Liberación para América Latina*. Guadalajara: ITESO. 1990.

MEMEORIACHILENA.ORG.CL. **Historia, Mujeres y Género en Chile.** Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3451.html>. Acceso: 28/04/2022

QUINTERO, G. M. **La música comunitaria como una forma de intervención del tejido social que contribuye a la paz: un estudio de caso en el departamento del cauca.** Trabajo de grado presentado como co-requisito para optar al título de Magíster en Música en el énfasis de clarinete Universidad EAFIT Escuela de Humanidades Maestría en Música. Medellín. Junio 2015.

MAFRA, Matheus Henrique. **Um Album de canções.** São Paulo. Brasil. Tesis não publicada. Disponible en: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-03092019-140851/publico/2019_MatheusHenriqueMafra_VCorr.pdf. Acceso en: 28/04/2022.

MATERIALES DE MI CANTO. **Extractos de entrevistas a Violeta Parra.** Editora Alquimia Ediciones, p. 60-80. 2017

MILES HEWSTONE. **Causal Attribution: From Cognitive Processes to Collective Beliefs.**

Editora: B. Blackwell, 1989

MORALES, Leonidas. **Violeta Parra: el juego y el dolor.** Rev. chil. lit. [online]. 2019, n.100, pp.193-209. ISSN 0718-2295. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952019000200193>

MONRO, David Binning. **The Modes of Ancient Greek Music.** London: Oxford University Press Warehouse, e-book disponibilizado online en 2012.

NARANJO RIOS, Miguel. **Discografía de Violeta Parra. Catalogue Records Violeta Parra.** Santiago, Chile, Otoño 2017. Disponible en: <https://docplayer.es/54786014-Violeta-parra-s-record-catalogue.html>. Acceso: 28/04/2022.

NATTIEZ, Jean-Jaques “**La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico** (A propósito del tema de la sinfonía en sol menor K.550. de Mozart)”, (Trad. Laura Ceriotto). Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M. Mendoza: Instituto de Musicología Carlos Vega (1994).

OPEN EDITIONS ORG JOURNALS: **Recepción y apropiación estética de la obra musical de Violeta Parra en Europa (1954-1990).** París. Francia. 2020. Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/72183?lang=pt>. Acceso en: 28/04/2022

PARRA, Violeta. **Décimas autobiográficas.** Santiago. Chile. [sin data]. Disponible en: <https://www.cancioneros.com/nd/2722/0/decimas-autobiografia-en-versos-chilenos-libro-violeta-parra> libro de décimas. Acceso en: 27/04/2022

PIEIDADE, Acácio T. C., **Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical.** Revista Eletrônica de Musicologia XI. 2007

PLATON. **El banquete.** Buenos Aires Emecé Editores. 2015

PINHEIRO, DJF., and SILVA, MA., orgs. **Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura** [online]. Salvador: EDUFBA. 184 p. ISBN 85-232-0339-7. Available from Scielo Books. 2004

POLLAK, M. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos. 3. 1989.

RANCIÈRE, J. "**O Desentendimento**". São Paulo: Ed. 34, 1996^a

RETAMAL, Felipe. **Usted es un pituco de mierda: Gastón Soublette**. Santiago, Chile. Diciembre 2019. Disponible en: <https://www.latercera.com/culto/2020/06/18/usted-es-un-pituco-de-mierda-gaston-soublette-y-las-lecciones-de-violeta-parra/>. Acceso en: 28/04/2022.

REVISTA MUSICAL CHILENA. **El disco Ausente**. Buenos Aires, Chile. Enero- junio, 2011. Disponible en: Revista Musical Chilena, Año LXV, Enero-Junio, 2011, N° 215, pp. 54-61. Acceso en: 28/04/2022.

SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O DESENVOLVIMENTO DA CIENCIA et.al. **Função da música nas prisões da ditadura ultrapassa a ideológica**. Natal, Brasil, 25 a 30 de jul. 2010. Disponible en: http://www.sbpnet.org.br/natal/imprensa/newsletterdia28_5.php. Acceso 27/04/2022.

SAAVEDRA, Rafael. **El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez**. 2014 Rev. Música en clave, N°8-1 [online]. <http://www.musicaenclave.com/vol-8-1-enero-abril-2014/>

SAEZ, Fernando. **La vida intranquila. Violeta Parra Biografía esencial**. Santiago. Chile. 1999. Disponible en: http://resonancias.uc.cl/images/PDF_Anteriores/Separatas_n6/Comentarios_7_S%C3%A1ez_Fernando.pdf. Acceso en: 28/04/2022.

SIEMPRE ES 26, **La poesía comprometida de Violeta Parra**. Madrid, España. Octubre 2018. Disponible en: <https://siemprees26.wordpress.com/2018/10/08/la-poesia-comprometida-de-violeta-parra/> Acceso: 28/04/2022.

VALENCIA, F. **La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición**. Revista de Historia. Presente y Pasado, 139-153. 2007.

VERGARA, Carlos Antonio. **El año que Violeta Parra se apropió del Louvre: habla la conservadora que la acogió en 1964**. E-Books. Santiago. Chile. 2020. Disponible:

<https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2020/02/04/el-ano-que-violeta-parra-se-apropio-del-louvre-habla-la-conservadora-que-la-acogio-en-1964.html>. Acceso: 28/04/2022.

VIANNA, L. J. W. **Os "simples" e as classes cultas na MPB**. Em B. Cavalcante, H. M. M. Starling & J. Einsenberg (Orgs.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira (Vol. 1, pp. 69-78). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2004.

UHNH HUR, DOMENICO E LACERDA JUNIOR, FERNANDO. (Org.). **Psicologia, políticas e movimentos sociais** (pp. 25-57), Petrópolis, RJ: Editora Vozes. 2016.