

VÍCTOR JARA E A REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO E DO SOCIALISMO EM “EL ARADO”

DOI: <https://doi.org/10.29327/210932.10.1-9>

Letícia Porto Ribeiro
Universidade Federal do Acre, Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, Acre-Brasil
letcello@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-1573-5918>

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

RESUMO: Neste artigo pretendemos mostrar como, na canção “El Arado” (1965), composta pelo músico chileno Víctor Jara (1932-1973), o compositor combina letra, melodia e harmonia para representar o trabalho do trabalhador rural, bem como sua esperança diante das possibilidades de mudança. Como referências, utilizamos a Teoria Decolonial e o Modelo Tripartite de Semiologia Musical. Com a análise, percebemos que, nessa canção, Jara não só combina elementos musicais e expressivos de forma a representar tanto o trabalho braçal repetitivo e os elementos do ambiente que circunda o eu-poético, mas também a esperança do trabalhador frente à opção trazida pelo socialismo, colocando em relevância a música como forma de luta política e revolucionária.

PALAVRAS-CHAVE: Nova canção chilena. Música. Decolonialidade. América Latina.

VÍCTOR JARA AND THE REPRESENTATION OF WORK AND SOCIALISM IN “EL ARADO”

ABSTRACT: In this article we intend to show how, in the song “El Arado” (1965), composed by the Chilean musician Víctor Jara, the composer combines lyrics, melody and harmony in order to represent the work of the rural worker, as well as his hope in the face of the possibilities of change. As references, we make use of the Decolonial Theory and the Tripartite Model of Musical Semiology, as presented by Nattiez. As a conclusion, we could perceive that in this song Jara not only combines musical and expressive elements in order to represent both repetitive manual labor and elements of the environment that surrounds the lyrical self but also the hope of the worker in the face of the option brought about by socialism, placing music as a form of political and revolutionary struggle.

KEYWORDS: Nueva canción chilena. Music. Decoloniality. Latin America.

Neste artigo pretendemos mostrar como, na canção “El Arado” (1965), do músico chileno Víctor Jara (1932-1973), o compositor combina letra, melodia e harmonia para representar o trabalho do trabalhador rural, bem como sua esperança diante das possibilidades de mudança. Como referências, utilizamos a Teoria Decolonial e o Modelo Tripartite de Semiologia Musical. Uma breve contextualização histórica da América Latina, em geral, e do Chile, em particular, em meados do século XX será apresentada inicialmente, de forma a explicitar o momento de agitação social e política trazida nesse período pela Revolução Cubana (1959), seguida da análise de como Jara combina estratégias harmônicas, melódicas, dinâmicas e densidades sonoras, bem como expressões do cantor (em sua apresentação ao vivo no Peru, em 1973) para reforçar a mensagem e a dramaticidade trazida pela letra em diferentes momentos da canção.

Partimos da hipótese de que Víctor Jara, devido não somente à sua sensibilidade musical, ao seu comprometimento com a luta social e política no Chile e ao seu interesse por pesquisa e usos de acordes complexos (CIENFUENTES, 2014), como também por sua formação teatral, buscava aliar de forma cuidadosa a letra e a música em suas obras, particularmente, neste caso, na canção “El Arado”.

Víctor Jara dedicou-se ao teatro e à música. Nascido em uma família de camponeses, mudou-se para Santiago com sua mãe para acompanhar um tratamento de sua irmã (JARA, 1998). Alguns estudiosos afirmam que Jara pode ser, por sua biografia, categorizado como “intelectual orgânico”, na definição de Gramsci (SIMÕES, 2011).¹ O compositor apoiou o governo socialista democraticamente eleito de Allende (da coligação Unidad Popular) até ser assassinado durante o golpe militar, liderado por Augusto Pinochet, em 1973 (SIMÕES, 2011; SCHMIEDECKE, 2015).

O Chile, nas décadas de 1960 e 1970, como o restante da América Latina, passava por uma agitação política que havia sido inaugurada pela Revolução Cubana de 1959, e que tinha sua contrapartida no reacionarismo incentivado pelos Estados Unidos. Esse último país, inclusive, ocasionalmente rechaçado pelas populações latino-americanas pela sua ingerência na América Central e também pela pouca ajuda que dava ao desenvolvimento de seus vizinhos ao sul. Isso pode ser exemplificado, como aponta Letícia Pinheiro, com os ataques sofridos por Nixon quando de sua visita, como vice-presidente, a Lima e Caracas, fato que faria com que Juscelino Kubitchek sugerisse a Operação Pan-Americana (OPA) como forma de auxiliar o desenvolvimento dos países latino-americanos:

Após o desastre da visita de boa vontade do então vice-presidente norte-americano, Richard Nixon, a Lima e a Caracas, recebida com ruidosas manifestações populares antiamericanas, JK escreveu ao presidente Dwight Eisenhower (1953-1961). Em sua essência, a proposta da OPA, sugerida na carta, defendia a concessão de um aporte de recursos norte-americanos com vistas à viabilização do desenvolvimento da região. (PINHEIRO, 2013, p. 165)

¹ A distinção Gramsciana entre intelectuais “tradicionais” e intelectuais “orgânicos” é embasada tanto na tensão entre classe proletária e industriais, quanto na diferenciação, na Itália, entre o proletariado rural sulista e o proletariado urbano nortenho (GRAMSCI, 1966, p. 63-81; GRAMSCI, 1971, p. 4-23)

Deve-se ressaltar que as independências das colônias latino-americanas ocorridas durante o século XIX não resultaram numa libertação efetiva de suas classes trabalhadoras, fossem camponesas ou urbanas, mas sim quase que simplesmente numa mudança das elites que comandavam o destino dos países, reproduzindo as estruturas de dominação anteriores (MIGNOLO, 2005). Através da ideia de colonialidade (MIGNOLO, 2005; QUIJANO, 2005), percebemos que as elites dos países ibero-americanos independentes não tinham interesses sociais em comum com os indígenas ou com os escravos negros, pois seus privilégios envolviam a exploração dessas mesmas pessoas. Seus interesses lhes pareciam, portanto, mais próximos aos dos europeus, estando, pois, inclinados a seguir os interesses da burguesia europeia (ALVES, 2018).

Na América, afirma Quijano (2005), a raça serviu para legitimar a dominação imposta na colonização de forma a naturalizá-la. A racialização dos povos indígenas e africanos feita pela elite europeia e, posteriormente, pela elite local, justificou o silenciamento, o assassinato, a escravidão, a tentativa de apagamento de culturas, a violência contra as classes ditas subalternas, a imposição de determinados conhecimentos em detrimento de outros. Dessa forma, os vários povos que habitavam tanto a América quanto a África foram reduzidos às simplificadas categorias raciais como “índios” e “negros”.

A racialização como pensada por Mignolo significa, ainda, a dispensabilidade de certas vidas, o fato de que a vida de algumas pessoas vale menos que a de outras, principalmente quando o objetivo é beneficiar o capital em prol de um suposto “desenvolvimento” da humanidade, que, na verdade, se revela como sendo o “desenvolvimento” dos centros europeus (MIGNOLO, 2005). Nesse contexto, o trabalho pago durante a colonização era considerado privilégio dos brancos, sendo esse um cenário encontrado até os dias atuais (QUIJANO, 2005):

E o menor salário das raças inferiores pelo mesmo trabalho dos brancos, nos atuais centros capitalistas, não poderia ser, tampouco, explicado sem recorrer-se à classificação social racista da população do mundo. Em outras palavras, separadamente da colonialidade do poder capitalista mundial. (QUIJANO, 2005, p. 120)

Assim, percebemos que a colonialidade envolve, também, a desvalorização do trabalho naquelas regiões que constituem a chamada “periferia” do capitalismo mundial, em uma situação na qual ocorre, devido às demandas do capitalismo neoliberal, uma precarização ainda maior das relações de trabalho. Entre outras coisas, isso se dá como resultado do que uma corrente de intelectuais marxistas “não ortodoxos” descreveu como “troca desigual” e “imperialismo comercial” (EMMANUEL, 1972; ZITARA, 1973; JEDLICKI, 2007).

EL ARADO

El Arado foi composta em 1965² e categorizada por Acevedo *et. al.* (s/d.) como estando entre os “Cantos de la Tierra”. Kósichev conta que Jara a compôs enquanto viaja-

2 De acordo com <<https://bit.ly/2T5NoM1>> visitado em 19/04/2018

va com o movimento itinerante de folclore *Chile Ríe y Canta* e de pronto já a apresentou a um público de camponeses (KÓSICHEV, 1990, p 72). Na canção, o lavrador de terra é o “eu-poético”, que, narrando o processo cotidiano de trabalho exaustivo, vislumbra, na revolução socialista, a possibilidade de mudanças. Analisamos aqui tanto a relação partitura-letra e gravação de estúdio quanto as expressões faciais e corporais de Jara na gravação de sua apresentação no Peru em 1973³.

Analisamos a canção utilizando primordialmente a dimensão *poiética* e o nível neutro como explicitados por Nattiez (2002). Nattiez utiliza a Semiologia Tripartite desenvolvida por Molino no campo musical e indica como níveis de análise o *poiético*, o *estésico* e o neutro. De forma resumida, o nível *poiético* é aquele que tenta reconstruir o ponto de vista do compositor, como ele pode ter “pensado” a música. O nível *estésico* busca entender como o público pode reconstruir o significado a partir da audição, e o nível neutro estuda o vestígio material em si, neste caso, a partitura e a gravação ao vivo da apresentação de Jara. Esses níveis de análise, no entanto, se interpenetram e dialogam entre si.

Aprieto firme mi mano
y hundo el arado en la tierra
hace años que llevo en ella
¿cómo no estar agotado? (2x)

Vuelan mariposas, cantan grillos,
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla, brilla.
El sudor me hace surcos,
yo hago surcos a la tierra
sin parar. (2x)

Afirmo bien la esperanza
cuando pienso en la otra estrella;
nunca es tarde me dice ella
la paloma volará. (2x)

Vuelan mariposas, cantan grillos,
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla, brilla.
Y en la tarde cuando vuelvo
en el cielo apareciendo
una estrella.

Nunca es tarde, me dice ella,
la paloma volará, volará, volará,
como el yugo de apretado
tengo el puño esperanzado
porque todo
cambiará

El Arado constitui uma canção na qual Jara desenvolveu seu estilo característico de tocar o violão, e faz uso da superposição das fórmulas de compasso 3/4 e 6/8 mencionadas por Acevedo, as quais o autor afirma serem comuns em “numerosos géneros de la música tradicional del continente” (ACEVEDO et. al., s/d, p. 36). Afora essa polirritmia, a canção apresenta constantes mudanças de compasso, que causam a mudança de acentuação ao longo da peça, o que gera, de certa forma, surpresas ao ouvinte.

3 VICTOR Jara. Direção e Produção: César Cefferino Pitta. Panamericana Televison, 1973, 62 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xjqa-3oL9Bc&t=186s>> Acesso em 10/01/2018

A estrutura da canção consiste em AA – BB – AA – BB. É interessante perceber que na introdução e na parte instrumental interposta entre um A e sua repetição, ou seja, entre as estrofes, o violão realiza solo em compasso 3/4 enquanto no canto há a mudança de compasso para 2/4.

Na introdução instrumental, as notas do baixo, descendentes, evocam tanto o sulcar da terra quanto o esgotamento e a repetição do trabalho – a repetição é reforçada pelos ritmos constantes de tercinas, somente quebrados pelas semicolcheias no final da introdução, que antecedem o canto:

Figura 2: Baixo descendente da introdução (em destaque), com o movimento das tercinas quebrados pelas semicolcheias (na última linha) que também apressam o movimento descende do baixo. Fonte: ACEVEDO, s.d.

O caráter “recitado” do canto na primeira estrofe é reforçado pelo acompanhamento simples (acorde arpejado ao violão), que libera o cantor da necessidade de rigor de tempo ou rítmico, liberdade também proporcionada pelo acompanhamento, realizando as mesmas notas que o canto:

Figura 3: o caráter recitado do canto é reforçado pelo acompanhamento de acorde arpejado ao violão. Fonte: Acevedo, s.d.

Figura 4: violão acompanha o canto tocando as mesmas notas que as cantadas. Fonte: Acevedo s.d.

O acompanhamento simples proporciona liberdade para a recitação acontecer de maneira livre pelo cantor – esse caráter livre do canto está inclusive indicado na partitura.

A liberdade propiciada pelo acompanhamento reforça o caráter da letra, na qual o eu-poético expõe a rotina do seu trabalho – “Aprieto firme mi mano/ y hundo el arado en la tierra” –, bem como o cansaço que o acompanha – “hace años que llevo en ella/ ¿cómo no estar agotado?”. Ao saber da relação de Víctor Jara com o teatro, pode-se mesmo imaginar o início de uma peça, com o camponês apresentando-se como o personagem principal de um enredo. Esse caráter cênico, aliás, é facilmente perceptível na apresentação gravada no Peru: Jara toca os acordes lentamente e de forma delicada, com a cabeça baixa (olhando para o violão) e franze as sobrancelhas.

The image shows a musical score for a piece titled "Libre". At the top, there is a guitar chord diagram for E minor (E_m) with the notes G, B, and D on the strings. Below the diagram is a vocal line on a single staff with a treble clef. The lyrics under the notes are "A - prie - to fir - me mi ma - no". The melody consists of a series of eighth and quarter notes.

Figura 5: a liberdade do cantor ao recitar é indicada por “libre” na partitura. Fonte: Acevedo s.d.

No entanto, na repetição da estrofe (repetição de A) Jara já modifica o acompanhamento, que passa a ser feito com arpejo – somente no último verso (¿Cómo no estar agotado?), o acompanhamento se mantém o mesmo da estrofe anterior, ou seja, repetindo as mesmas notas do canto. Esse acompanhamento realizado em arpejos, ao mesmo tempo em que tira a liberdade de recitação do cantor, promove uma “movimentação” na música, dando o ritmo no qual o cantor deve acompanhar o violão e vice-versa. É interessante observar que, na gravação do vídeo, Jara nesse momento levanta a cabeça e torna sua expressão facial mais intensa, ao olhar para o horizonte e depois disso fechar os olhos. O mesmo tipo de acompanhamento instrumental (primeira vez com acordes, segunda vez com arpejos) ocorre na repetição de AA após a apresentação de BB.

The image shows a musical score with two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the guitar accompaniment. The lyrics under the vocal line are "A prie - to fir me mi ma - no" and "¿Cómo - no es - ta - do en la". The guitar accompaniment in the lower staff is shown as a series of arpeggiated chords, with notes beamed together in groups.

Figura 6: Modificação no acompanhamento (pentagrama inferior), que passa a ser feito com arpejos. Fonte: Acevedo s.d.

No compasso 50 e no compasso 63, Víctor canta um sol# (que caracteriza a tonalidade de Mi Maior), enquanto no acompanhamento o sol natural (indicado na partitura por bequadro) mantém a tonalidade de mi menor. A tonalidade de Mi Maior só aparece de fato no compasso 79, penúltimo compasso da música. Isso consiste uma curiosidade nessa canção, mas podemos inferir que esse sol# no canto tem mais um papel de orna-

mento que gera certa expressividade, ainda mais por formar uma terça menor com o mi que o segue:

Figura 7: A voz canta a nota sol sustenido enquanto o acompanhamento toca a nota sol natural - o transcritor da música inclusive indicou na partitura. Fonte: Acevedo s.d.

A parte B (refrão) já apresenta na partitura o caráter “rítmico”, que é reforçado pelo acompanhamento mais “cheio” ao violão. Tanto o caráter rítmico do acompanhamento quanto a movimentação exposta pela letra - “Vuelan mariposas, cantan grillos,/ la piel se me pone negra/ y el sol brilla, brilla, brilla/ El sudor me hace surcos,/ yo hago surcos a la tierra/ sin parar” - enfatizam o caráter de movimento, de trabalho incessante, da representação tanto do cenário que rodeia o eu-poético (as mariposas, os grilos e o sol) quanto do seu arado.

Entre os compassos 38 e 43, há o uso das cordas soltas, proporcionando um som “mais cheio”. Há também a superposição de compassos 3/4 e 6/8 mencionada por Acevedo (s/d, p. 36) e também lembrada em nossa conversa com o pesquisador Bruno Madeira como comum na *chacarera* argentina e nas valsas venezuelanas.

Figura 8: Acompanhamento todo em cordas soltas, aproveitando a tonalidade de Mi menor. Perceber a superposição de compassos 6/8 e 3/4. Fonte: Acevedo s.d.

Na parte cantada, a repetição das notas (si-dó-si-sol) em ritmos semelhantes reforça o caráter repetitivo do trabalho realizado pelo eu-poético enquanto a modificação que ocorre em “[y el sol] brilla, brilla y brilla”, com a melodia numa escala descendente reforçam o caráter dramático e o sofrimento do eu-poético embaixo do sol “que brilha” (o primeiro “brilla” no canto coincide com a nota mais aguda do trecho):



Figura 9: repetição de notas, com ritmos semelhantes, reforçando a repetição do trabalho (destacados nos quadros) e a escala descendente reforçando o sofrimento do eu-poético (destacado na elipse). Fonte: Acevedo s.d.

Na repetição de B, mais notas são adicionadas ao acompanhamento, tornando-o ainda mais “cheio” – essas modificações nas texturas, que as tornam cada vez mais “pesadas”, aumentam o caráter dramático ao longo da música. Esse efeito do acompanhamento nessa repetição da parte B é conseguido com o uso do “rasgueado”, técnica bastante comum na música popular espanhola e latino-americana e na qual várias cordas são tocadas rapidamente por um dedo, em um efeito percussivo.⁴ Jara utiliza três tipos de rasgueados: com o polegar tocando três cordas graves na direção ascendente, com o indicador em cinco cordas na direção descendente, e com o médio em quatro cordas na direção ascendente:

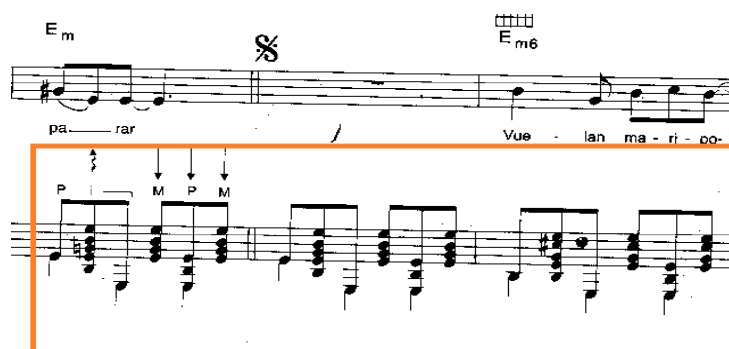


Figura 10: Uso do rasgueado com indicação da direção da mão. Fonte: Acevedo s.d.

Na apresentação do Peru, além do acompanhamento ficar mais “cheio” na repetição de B, Jara também modifica sua interpretação: se na primeira vez ele canta com som mais fraco e mais suave; na segunda, ele canta com o som mais forte e enfático.

A menção à estrela da revolução socialista aparece na reexposição da parte AA: “Afrimo bien la esperanza/ cuando pienso en la otra estrella,/ nunca es tarde me dice ella,/ la paloma volará”. Nesse trecho do vídeo, Jara alivia a tensão da sua expressão e esboça um sorriso ao cantar “la paloma volará”, tanto na primeira vez de A quanto em sua repetição.

Em BB, os três últimos versos e a repetição de B se modificam para mencionar novamente a estrela, associada à liberdade, e dessa vez mais claramente associada à revolução: “Vuelan mariposas, [...] Y en la tarde cuando vuelvo/ en el cielo apareciendo/ una estrella.// Nunca es tarde, me dice ella,/ la paloma volará, volará, volará/ como el yugo de apretado/ tengo el puño esperanzado/ porque todo/ cambiará.”

⁴ Agradecemos ao colega e amigo Bruno Madeira pela informação deste aspecto da técnica violonística.

A última parte B finaliza a canção numa picardia (cadência muito utilizada, por exemplo, por J. S. Bach) junto à palavra “cambiará” – ou seja, a canção finaliza na tonalidade maior, apesar de ter sido toda desenvolvida em tonalidade menor. Essa troca do acorde menor pelo maior simboliza a esperança de mudança advinda pela revolução e Victor se refere à estrela de sua internacionalização.

The image shows a musical score for voice and guitar. The voice part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "to do cam - bia - rá." The guitar part is in treble clef. The chords are B7/F#, E, A7+, and E. The final chord E is highlighted with an orange box, indicating the picardia.

Figura 11: Mudança de acorde (picardia) para Mi Maior (E), em destaque, no final da canção, junto à palavra “cambiará” e no último acorde tocado pelo violão. Fonte: *Acevedo s.d.*

Muito provavelmente (e se não conscientemente, certamente inconscientemente), Victor Jara estava ciente da mudança de caráter que acompanha esses acordes, e o fato de o acorde de Mi Maior aparecer somente no final da música e junto à palavra “cambiará” não deve ser acidental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *El Arado*, o eu-poético conta sua história – que se repete há anos (*hace años que llevo en ella*) em sua rotina de trabalho braçal. Para esse eu-poético, a esperança de mudança (contra o seu esgotamento mencionado no início da canção) é a revolução socialista. A utilização de superposição de compassos típica de outros países da América “Latina”, como os mencionados (*chacarera* argentina e/ou valsa venezuelana), propicia à canção seu caráter mais latino-americano que chileno. O caráter rítmico do acompanhamento ao violão reforça a ideia de movimentação repetitiva trazida pela letra. A melodia e a harmonia acompanham a história contada pela letra da canção e a dramaticidade evocada pela melodia na voz, bem como a esperança das mudanças que adviriam da revolução, representada pela picardia nos compassos finais.

A ferida colonial e a exploração do trabalhador impostas pelo colonizador e pelas elites na forma da exploração do trabalho, como afirmado por Mignolo e Dussel, só poderá, na visão de Jara, ser superada por meio do socialismo, representado, na letra, pela figura da estrela e pelo voo do pássaro, que indicam a mudança na condição do trabalhador e sua própria liberdade.

Com a análise, concluímos que em “El Arado” Jara combina de forma não só consciente, como meticulosa, elementos musicais e expressivos de forma a representar tanto o trabalho braçal repetitivo e os elementos do ambiente que circunda o eu-poético quanto a esperança do trabalhador frente à opção trazida pelo socialismo, colocando em relevância a música como forma de luta política e revolucionária.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, Cláudio; et. al. (org.) *Victor Jara: Obra Musical Completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, s/d.
- ALVES, Maria Thereza. Canibalismo no Brasil desde 1500. **Muiraquitã – Revista de Letras e Humanidades**, vol. 6, n. 1, 2018, p. 26-40
- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Fórmula Para o Caos: a Derrubada de Salvador Allende (1970-1973)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CIENFUENTES, M. V. Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara. In: KARMIN, E. e FARÍAS, M (comp.). **Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena**. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2014, p. 43 – 61.
- DUSSEL, Enrique. **1492: O encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade**. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- EMMANUEL, Arghiri. **Unequal exchange: A study of the imperialism of trade**. Londres: Monthly Review Press, 1972.
- GRAMSCI, Antonio. **La Questione Meridionale**. (F. De Felice, & V. Parlati, Orgs.) Roma: Editori Riuniti, 1966.
- GRAMSCI, Antonio. **Selections from the Prison Notebooks**. (Q. Hoare, & G. Nowell Smith, Eds.) Londres: Lawrence and Wishart, 1971.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende... [ed al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HARTLYN, Jonathan; VALENZUELA, Arturo. A Democracia na América Latina após 1930. In: BETHELL, Leslie. (Org.) **América Latina após 1930: Estado e Política**. História da América Latina, vol 7. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, pp. 127 – 196.
- JARA, Joan. **Canção Inacabada: a vida e a obra de Víctor Jara**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- JEDLICKI, Claudio. Unequal exchange. **The Jus Semper Global Alliance**, 2007.
- KÓSICHEV, Leonard. **La guitarra y el poncho de Víctor Jara**. Tradução de Isabel Pozo Sandoval. Moscou: Editorial Progreso, 1990.
- MIGNOLO, Walter. **The Idea of Latin America**. Kindle Edition. USA; Oxford, UK; Victoria, Australia: Blackwell Publishing Malden, 2005.
- _____. Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. In **Theory, Culture & Society**. Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore: SAGE, Vol. 26 (7–8), pp. 1–23, 2009.
- NATTIEZ, Jean Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Tradução: Luis Paulo Sampaio. **Debates – Caderno de Pós-Graduação em Música**, n. 6. Unirio: Rio de Janeiro, 2002. Issn: 2359-1056.
- PINHEIRO, Letícia. O Brasil no Mundo. In GOMES, Angela de Castro (coord.). **Olhando para Dentro: 1930 – 1964. História do Brasil Nação: 1808 – 2010, vol. 4**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2zLa23c>> Acessado em 28/12/2017.
- SCHMIEDECKE, Natália A. **Não há Revolução sem canções**. São Paulo: Alameda Editorial, 2015.
- SIMÕES, Sílvia. **Canto que ha sido valiente siempre será Canción Nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile**. Dissertação de Mestrado. UFRS, Porto Alegre: 2011.
- ZITARA, Nicola. Il proletariato esterno: Mezzogiorno d'Italia e le sue classi. **Jaca Book, Milano**, 1973.
- Letra:**
- JARA, Víctor. El arado. Disponível em: <https://bit.ly/2T5NoM1>. Acesso em 19/04/2018.
- Películas:**
- VICTOR Jara. Direção e Produção: César Cefferino Pitta. Panamericana Televison, 1973, 62 min. Disponível em < <https://bit.ly/2VpCXj4> > Acesso em 10/01/2018.